

O LIVRO ENQUANTO OBJECTO

E ~~X~~ **P** *e-*
r **I** **M** *en-*
T **A** **L**

Exploração da Publicação com base
nas Convenções da Forma Códex

O LIVRO ENQUANTO OBJECTO

EXPe-
rIMen-
TAL

Joana de Passos Barros

*Dissertação para a obtenção do grau
de Mestre em Design Gráfico*

Instituto Politécnico de Leiria
Escola Superior de Artes e Design

Orientadora: Ana João Romana

Caldas da Rainha, 2018

**Exploração da Publicação com base
nas Convenções da Forma Códex**

Agradeço a todos aqueles que apoiaram e acreditaram neste projecto. O meu especial obrigada à professora Ana João Romana pela orientação, disponibilidade e perseverança prestadas ao longo de todo o trabalho.

.

Ao meu querido avô.

NOTA AO LEITOR

A presente dissertação aplica a grafia do Antigo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Todas as citações presentes nesta dissertação foram traduzidas livremente da sua língua original para o português pela autora, razão pela qual figura sempre em nota de rodapé o excerto de texto na versão originalmente consultada. Palavras e expressões que não permitiram uma tradução adequada foram destacadas a itálico como evidência de estrangeirismo face à língua portuguesa.

Os créditos das imagens constantes neste documento são indicados nas respectivas legendas, excepto nos casos em que estas são da responsabilidade da autora da dissertação.

Será crucial acrescentar que o presente documento consiste numa alternativa digital à própria publicação física resultante da componente prática na qual os mesmos conteúdos podem ser consultados de uma forma gráfica, formal e háptica inexequível aquando pensadas numa leitura em suporte digital.

Longa vida aos livros e aos seus autores!
Salve!

(Susana Paiva, 2017, p. 29)

RESUMO

O livro tornou-se um objecto basilar e prestigioso quando o pensamos enquanto suporte no qual a arte e o design executam os seus discursos e actividades. Concebido dentro de um contexto contemporâneo pode manifestar-se como um vulgar depósito de imagens e palavras mas também enquanto espaço de acção e criação. Este suporte comunicante material e palpável é um espaço cujas possibilidades de experimentação entre questões formais, semânticas e as suas inter-relações são infindáveis. O universo de vicissitudes do livro difunde-se e conquista um espaço próprio no meio independente. A solo ou em pequenos colectivos é assumido e partilhado o papel de autor, editor, designer, produtor e publicador em simultâneo para a concepção e construção daquilo que é a publicação independente. É neste âmbito subversivo, que este *medium* é explorado, e por vezes desconstruído, enquanto espaço e portador de significados, no qual todos os elementos e as mais ínfimas particularidades formam um objecto singular inserido numa cultura paralela, o que induz também a uma postura política e social no seu tipo de mercado, levando à exploração da produção e distribuição da publicação.

No seguimento das convicções que conduzem à percepção do livro como um todo, o presente trabalho assume-se, em suma, como um projecto de compreensão do *medium* e da sua concepção dentro do meio independente. Este possui um carácter experimental dando origem a diversos ensaios editoriais e visuais nos quais, a par do decorrer da investigação, o leitor manipula o objecto e explora livremente inúmeras possibilidades concedidas em virtude da experimentação realizada tendo como princípio a composição visual e códigos estruturais que fazem parte de um conjunto de processos essencialmente inerentes à constituição da forma convencional do objecto: o códex.

Palavras-chave

Livro; Publicação Independente; Experimental; Autor-editor-designer; Códex.

ABSTRACT

The book became a substantial and prestigious object once we face it as support in which art and design implement its own discourses and activities. Conceived in a contemporary context can be manifested as a common deposit of images and words but also as an action and creation space. This communicant, material and touchable support is a space in which experimental possibilities between formal and semantic issues and its interrelations are unending.

The universe of vicissitudes of the book diffuses itself and accomplishes its own space in the independent sphere. Individually or in small collectives, the role of the author, editor, designer, producer and publisher is assumed and shared simultaneously towards the conception and construction of what an independent publication is. In this subversive environment this medium is explored and sometimes deconstructed while space and carrier of meanings, in which every element and slight particularities give shape to a unique object that belongs to a parallel culture, in which a political and social posture of its market is prompted towards the exploration of productions and the distribution of the publication.

Following through convictions which leads to a perception of the book as a whole, in short, the present work assumes itself as a project that aims to understand the medium and its production within the independent universe. It has an experimental character which rises to several editorials and visual rehearsals in which during the investigation, the reader manipulates the object and explores unrestrictedly many possibilities to provide in virtue of the developed experimentation. This experience has as main key the visual composition and structural codes which belong to a set of processes essentially inherent to the constitution of the convectional shape of the object: the codex.

Key-words:

Book; Independent Publication; Experimental; Author-editor-designer; Codex.

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig. 1, 2	50
Fig. 3	78
Fig. 4, 5	82
Fig. 6, 7	86
Fig. 8	98, 99, 100, 101
Fig. 9	107
Fig. 10	109
Fig. 11, 12	113
Fig. 13	115
Fig. 14	120
Fig. 15, 16	131
Fig. 17, 18	154
Fig. 19	164
Fig. 20, 21	189
Fig. 22	192
Fig. 23	193
Fig. 24, 25, 26, 27	194
Fig. 28	295
Fig. 29, 30	196
Fig. 31, 32	197

ÍNDICE

RESUMO <i>viii</i>	
ABSTRACT <i>x</i>	
ÍNDICE DE IMAGENS <i>xii</i>	
ÍNDICE <i>xiv</i>	
1) PREÂMBULO <i>21</i>	
2) INTRODUÇÃO AO TEMA <i>29</i>	
3) COM O INFINITO NAS MÃOS. APROXIMAÇÕES AO LIVRO: A HISTÓRIA, A FORMA E A EXPERIMENTAÇÃO	
3.1) Pequena História do Códex <i>41</i>	
3.2) O Livro Físico na Era Digital <i>51</i>	
3.3) A Publicação Independente e o seu Meio <i>63</i>	
3.4) Panorama Português <i>79</i>	
3.5) O Livro e a sua Especificidade <i>105</i>	
3.6) Experimentação da Forma <i>127</i>	
3.7) Forma e Narrativa <i>149</i>	
3.8) Elementos Formais: Estruturas, Materiais e Técnicas <i>161</i>	
4) COM AS “MÃOS NA MASSA”: FAZER PARA COMPREENDER	
4.1) Enquadramento Prático <i>187</i>	
4.2) Projecto Editorial <i>189</i>	
4.3) Projectos Complementares <i>191</i>	
4.4) Reflexão <i>199</i>	
5) CONSIDERAÇÕES FINAIS/ (IN)CONCLUSÕES <i>204</i>	
6) BIBLIOGRAFIA <i>205</i>	
7) ANEXOS <i>217</i>	

LISTA DE ABREVIATURAS:

AA.VV.: autores vários

apud: citação da citação

c.: cerca de

coord.: coordenação

DIY: Do-it-Yourself

DTP: desktop publishing

ed.: edição

et al.: e outros

FMI: Fundo Monetário Internacional

ibidem: no mesmo lugar

ISBN: International Standard Book Number

JAB: Journal of Artists' Books

MAC: Movimento de Arte Concreta

n.p.: não paginado

n.º: número

p./pp.: página/páginas

POD: print-on-demand

PSPY: Portuguese Small Press Yearbook

s.d.: sem data

vol. : volume

Abrir um livro é correr o risco de encontrar o infinito. Ter alcance da mão nos limites da página, o sem-limites. E de que outro modo poderíamos nós encontrar o infinito senão no finito? Mensurável, palpável, visível. Nesse espaço aberto e branco da página, nas suas dobras, pode surgir o sem princípio, nem fim, nem centro: O livro infinito. Liberdade de leitura que é também desorientação: perdem-se as certezas e as referências habituais; os caminhos e os sentidos bifurcam-se; a noite cerca-nos. Uma espécie de cegueira: o livro abre a obscuridade essencial. A dos novos começos.

Paulo Pires do Vale (2012, p. 19)

1)

PREÂMBULO

A presente investigação visa o estudo da experimentação da publicação incidente no âmbito independente à luz do contexto contemporâneo. Aqui, a característica principal inscreve-se sobretudo numa investigação de cariz qualitativo: através da leitura e consequente análise crítica de obras e materiais relacionados à temática, desenvolveu-se uma perspectiva teórico-prática na qual se procura analisar o processo de trabalho colaborativo entre o triângulo autor-editor-designer e, por vezes, produtor em projectos a solo (nos quais um indivíduo encarna todos estes personagens) ou em colectivo, desde a ideia até o objecto final chegar às mãos do leitor; em consonância com essa percepção os objectivos passam por indagar, com base em casos de estudo seleccionados, algumas das inúmeras potencialidades quanto à exploração formal e semântica do objecto, reflectindo aquilo que é a “Nova a Arte de Fazer Livros”¹ e de os perceber. Para um melhor e mais completo entendimento quanto às motivações, objectivos, processos de desen-

volvimento — concepção da ideia, produção e distribuição — de uma publicação e mecânicas de funcionamento de uma editora independente, foi realizada uma conversa com David Guéniot, fundador e editor da GHOST Editions, uma das editoras independentes nacionais mais completa e flexível, pois explora o desafio de transpor para o objecto livro diferentes disciplinas nas mais variadas formas, contribuindo em muito para a publicação independente nacional e internacional da actualidade. A compreensão das particularidades formais e conceptuais do objecto passa também por uma fase síncrona à investigação que concerne ao manusear de diversas publicações em eventos e bibliotecas.

Aqui, procuramos entender que forma uma publicação pode ter e qual o impacto da mesma para o próprio conteúdo (texto, imagem, marcas gráficas, etc.). Com foco no percurso da exploração prática e nos resultados decorrentes da possível produção e experimentação, interessa também os seus modos de actuação, motivações, bem como as dificuldades pois muito embora seja uma actividade de total controlo sem dependência de intermediários comerciais, o resultado final nem sempre é totalmente o conjecturado. O presente trabalho procura também compreender e analisar a edição independente no campo nacional, estudando o seu funcionamento e dinâmica com maior incidência na actualidade.

Esta dissertação é constituída fundamentalmente por duas partes basilares que se contaminam mutuamente, sendo a primeira uma componente teórica, que enquadra e discute as principais dimensões que envolvem a criação, edição, produção e distribuição de uma publicação de carácter experimental na contemporaneidade bem como algumas perspectivas em torno das possibilidades formais e conceptuais que juntas criam significado num *medium* carregado de particularidades.

3) COM O INFINITO NAS MÃOS. APROXIMAÇÕES AO LIVRO: A HISTÓRIA, A FORMA E A EXPERIMENTAÇÃO conta com oito pontos de análise correlacionados, dividindo-se pelos respectivos momentos:

3.1) PEQUENA HISTÓRIA DO CÓDEX passa por um breve estudo cujo desígnio se traduz numa melhor compreensão das origens do objecto da sua estrutura, do material que o constitui bem como das técnicas de produção — nomeadamente, o papel, a encadernação e a impressão — esclarecendo assim a transformação deste tesouro de elite para um objecto democrático.

3.2) O LIVRO FÍSICO NA ERA DIGITAL reflecte um ponto de vista em torno do papel do livro digital e de que modo este e o livro físico podem viver em consonância. Aqui, é também abordado o fulcral desenvolvimento da tecnologia, que veio favorecer em muito a edição e produção de uma publicação.

3.3) Sendo n'A PUBLICAÇÃO INDEPENDENTE E O SEU MEIO que o livro físico recebe espaço para a experimentação e não no âmbito comercial, será fundamental contextualizar essencialmente o porquê do seu surgimento, do que se trata e como funciona.

3.4) Do geral para o particular, segue-se o PANORAMA PORTUGUÊS descrito por dois momentos: os anos 60 e a actualidade sobre a qual são enumerados a partir de uma selecção eventos e editoras procurando compreender e analisar a edição independente nacional.

3.5) O LIVRO E A SUA ESPECIFICIDADE enaltece a descoberta no pós-guerra das particularidades do *medium* enquanto mais do que mero veículo de palavras determinando as inúmeras possibilidades de exploração por parte do autor e do leitor.

3.6) EXPERIMENTAÇÃO DA FORMA explora com base em dois casos de estudo seleccionados — os 'Livros Ilegíveis' (1949) de Bruno Munari e *On The Self-Reflexive Page* (2010) de Louis Lüthi — duas perspectivas distintas quanto a modos de ver e conceber o objecto-livro de momentos temporais bastante distanciados: a primeira destinada à importância da forma e a segunda valorizando as possibilidades da página na sua forma convencional.

3.7) FORMA E NARRATIVA parte da consolidação de perspectivas abordadas anteriormente e explora por último o impacto da forma na narrativa e a forma e narrativa enquanto conteúdo, como um todo.

3.8) Após a compreensão do objecto enquanto *medium*, **ELEMENTOS FORMAIS: ESTRUTURAS, MATERIAIS E TÉCNICAS** consiste num estudo com uma abordagem técnica essencial para a compreensão da importância das três componentes, tentando responder a algumas das principais questões que se colocam no que toca à pré-produção e produção de uma publicação do âmbito paralelo.

Na segunda parte consta a componente prática integrada no desenvolvimento da investigação que parte da exploração especulativa centrada na produção auto-reflexiva sendo a experimentação gráfica e formal concretizada a partir do conteúdo resultante da investigação. O resultado culmina na materialização da componente teórica através dos pontos de vista nesta estudados.

4) COM AS "MÃOS NA MASSA": FAZER PARA COMPREENDER reflecte na íntegra aquilo que a experimentação da publicação requer, um conhecimento empírico. A nível estrutural, este capítulo apresenta e reflecte sobre o projecto prático desenvolvido ao longo desta investigação, consistindo na materialização dos conteúdos produzidos o que resulta

numa publicação bem como outros materiais que integram o projecto editorial: um pequeno *flipbook*; uma série fotográfica complementar inspirada na série de Bruno Munari 'Seeking Comfort in an Uncomfortable Chair' (1944). Fez também parte a exploração do papel marmoreado impresso à mão bem como da encadernação manual, técnica necessária para a produção do objecto. No decorrer da investigação foi fundamental a participação em dois *workshops* de exploração de técnicas de duplicação distintas: o primeiro de risografia no dia 21 de Abril de 2018, organizado pelo Animal Sentimental *aka* Nayara Siller; o segundo desenvolvido com Luís Alegre, um *workshop* de mimeografia a álcool a 24 de Maio de 2018.

NOTAS

¹ Com referência ao manifesto de Ulises Carrión *The New Art Of Making Books* (1975).

2)

INTRODUÇÃO AO TEMA

Tenhamos como ponto de partida uma perspectiva geral na qual o livro, como o conhecemos hoje, é um instrumento comum de fabrico modesto e um suporte que possibilita o acondicionamento e a organização de materiais e elementos de naturezas criativas distintas que não apenas o texto meramente literário, assim dentre os diversos *mediums* disponíveis, este suporte impresso é o veículo primordial que mais se presta de forma eficiente a uma ampla comunicação e disseminação de ideias.

Embora o livro possa assumir outras formas, o mais comum, versátil e manipulado frequentemente é o formato códex. Criado a partir de um conjunto de folhas encadernadas, o códex é um formato muito rigoroso — convencionalmente produzido com páginas de tamanho 'standard' fixadas numa sequência rígida, ao serem agarradas ou seguras por um dos lados² (Drucker, 1995, p. 121).

Com os meios tecnológicos em crescimento, o meio impresso torna-se cada vez mais um objecto valioso, de colecção, é a partir deste formato e da sua experimentação que iremos reflectir, pretendendo aprofundar o conhecimento sobre o livro e a sua concepção no contexto independente. O termo 'livro' empregue ao longo do trabalho, é sugerido como um suporte em aberto, isto é, que não está limitado pelas suas convenções tradicionais, o que melhor pensamos se definir por publicação. O termo torna-se extensivo a meios impressos alicerçados pelas convenções do códex, contudo não rotulados, isto é, experimentais. É neste âmbito que surge a possibilidade de afirmação e concretização de uma identidade autoral provida de riquezas formais e de significados.

Ainda que num primeiro olhar este suporte aparente estar saturado de limitações e restrições na sua forma clássica (de leitura extensiva) de concepções fechadas, as oportunidades de criação tendo como ponto de partida o códex são imensuráveis. Sendo a principal componente do livro a linguagem, o livro não existe necessariamente para ser “lido” no sentido em que a leitura não se designa apenas à interpretação de textos escritos — de ficção, biografias, ensaios, críticas, etc. — sendo possível explorar uma leitura também de cariz visual e/ou háptico, ou puramente não-literária, como sugerem os objectos auto-reflexivos “Livros Ilegíveis” de Munari que iremos explorar. Num momento no qual os actos “ler” e “ver” estão em agitação, ocorre um período estimulante para o *status* cultural do suporte impresso: o livro contemporâneo é libertado da função de mero veículo de informação que lhe fora atribuída desde as suas origens, sendo que no processo de produção e edição dos seus elementos formais e conceptuais, as regras estabelecidas são provocadas e dissipam-se. São motivadas questões que levam a novas ideias e possibilidades, posto isto, não sendo vital permanecer fixo às percepções culturais do livro para estimular e informar o leitor surge um universo de experimentação da própria forma, materiais,

abordagens temáticas bem como da confluência de disciplinas de criação diferentes. A publicação é espaço de intersecção de diversas disciplinas, campos e ideias. Assim, o objecto pensado como um todo gera uma narrativa e posteriormente, nas mãos do leitor uma acção interactiva directa que origina uma experiência exclusiva. Esta é, como sugere Carrión (1975), a “Nova Arte de Fazer Livros”

O termo “independente” empregue na identificação de um determinado tipo de publicação, embora represente uma prática usual no pós-guerra, hoje padece de uma espécie de tendência e é tido como um fenómeno agitador significativo, contudo, no meio editorial contemporâneo a sua aplicação merece um esclarecimento quanto à natureza, algo complexa, que esta ampla forma de produzir pressupõe. Dentre as diversas vertentes de indagação do livro, o intento na presente investigação incide particularmente sobre fenómenos contemporâneos nomeadamente de origem motivacional político-social, associados ao crescente protagonismo e interesse renovado pela prática da publicação impressa — em particular pelo objecto livro — concretizada com base na iniciativa própria. Esta coincide com a exploração das formas de produção de edições vinculadas à lógica e estética de natureza mais ou menos *Do-it-Yourself [DIY]*, onde o processo de experimentação parte da iniciativa pessoal expondo o espírito experimental em toda a prática envolvente e nos conteúdos produzidos. Não faz parte do meio independente colocar publicações em categorias específicas e fechadas, aqui abordaremos livros produzidos em âmbitos paralelos e que, na sua maioria, suportam inúmeras condicionantes dadas as contingências financeiras adversas. Em síntese, *small press/publishing*, edição *underground*, alternativa ou paralela, auto-edição, publicação independente e publicação de autor não sendo sinónimos, são expressões de sentido aproximado que ilustram amplamente o livro fora do âmbito convencional, partilham a noção de autonomia ao nível dos conteúdos, produ-

ção e muitas vezes distribuição, por isso, abarcam características formais e conceptuais muitas vezes divergentes. Estas são publicações marginais não “legalizadas” no sentido em que na sua maioria não possuem ISBN³, são relativamente baratas, de pequena tiragem e é comum experimentarem o conteúdo e a forma por meio de métodos de impressão caseiros com acabamentos e encadernações manuais. Neste sentido, no âmbito desta investigação foi adoptada a designação “publicação independente” sempre que nos referimos a um objecto que ultrapassa as concepções daquilo que é o livro comum em termos formais e conceptuais mas também de produção e distribuição.

O dito interesse intermitente desde a segunda metade do século xx até aos dias de hoje, é indissociável do ressurgimento de uma vontade editorial que tem vindo a conseguir, gradualmente, gerar novos contextos de produção, circulação e consumo de materiais *self-publishing*, conscientes da publicação enquanto *medium* cultural. Aquando a solo, os autores assumem o papel de editor e designer e tomam o controlo de todo o processo que uma publicação demanda, desmultiplicando-se em várias tarefas. Em colectivo, nesta micro estrutura estão essencialmente presentes o autor, o editor e o designer, um triângulo que opera não por etapas individuais mas sim a partir de um sistema de total colaboração, os papéis misturam-se podendo cada um expressar o seu ponto de vista e o objecto final resultar numa “terceira coisa” que compreende o conjunto das partes. Esta é uma prática essencialmente colaborativa e de afectos na qual os aspectos económicos são secundarizados sendo um sistema muitas vezes apenas sustentável, criam-se redes afectivas de partilha de experiência com outros autores e amantes dos livros. A afeição pelo próprio objecto é também visível por parte do autor-editor-designer. E é também pelas claras vantagens do meio que estes afectos se demonstram por parte deste/s personagem/s: o controlo total sobre a concepção e produção que ao longo do tempo é desenvolvido

por intermédio da experiência; a proximidade com a equipa e todo o processo de transformações; a liberdade criativa sem o condicionamento de regras ditadas. Porém, este emana riscos desmedidos e desafios relativos à resolução de problemas no geral como a distribuição condicionada pela especificidade formal e conceptual do objecto.

Hoje, “num contexto marcado por uma severa mercantilização da sociedade, onde o protagonismo do financeiro se sobrepõe radicalmente, numa progressiva anulação de valores, sobre o económico, o social ou o político, muitos designers exploram novos meios de produção, numa procura de desenvolvimento de processos mais autónomos, nos quais se deve ver um forte regresso ao ideológico, capazes de constituírem uma alternativa ao modelo dominante” (Bártolo, 2012a). Para além do objecto físico em si, o meio característico da publicação independente, universo de experimentação formal e conceptual, resiste a diversas adversidades económicas às quais os autores subvertem e dão origem a um mercado próprio ao pensar em estratégias alternativas de publicação e distribuição das suas edições, por isso, “o termo ‘independente’ sugere uma independência de motivos ou de restrições comerciais”⁴ (Drucker, 1995, p. 7). A emancipação por intermédio da reacção e da ruptura origina um movimento *underground* e a exploração do livro está integrada nesse processo. Para o autor independente, o livro é um *medium* democrático, sinónimo de praticidade, acessível, portátil, pessoal e pronto a ser manuseado cuja produção no geral não tem como prioridade o benefício económico, ainda que o projecto editorial tenha que ser economicamente sustentável para que se torne viável no tempo muitas vezes recupera-se apenas o investimento e é este que possibilitará novos trabalhos, são estes os motivos que mantêm a cadeia da auto-edição enquanto prática independente.

Perante a grande produção quantitativa de livros no meio paralelo,

a experimentação da publicação é um território que deverá ser levado com ponderação por parte dos autores, em síntese, o mais importante são as ideias e a forma como são colocadas no papel para que este universo seja visto como um campo que, embora não regado a nível formal, conceptual e em termos do seu próprio sistema de funcionamento, é levado com prudência e pertence à cultura.

NOTAS

² No original: *While there are other forms which books take, the most common, versatile, and frequently manipulated is the codex form. Made from a set of bound leaves or pages, the codex is a very restrained form — conventionally made with standard-size pages fixed in a rigid sequence by being clasped or held on one side.*

³ O acrónimo para *International Standard Book Number*, constitui um sistema internacional de código único organizado por 13 números. É utilizado para a identificação numérica de livros por: título, autor, país, editora e edição facilitando a localização e catalogação electrónica de livros comerciais.

⁴ No original: *The term ‘independent’ suggests an independence from commercial motives or constraints.*

3)

**COM O INFINITO NAS MÃOS.
APROXIMAÇÕES AO LIVRO:
A HISTÓRIA, A FORMA
E A EXPERIMENTAÇÃO**



Não existe apenas uma única causa determinada para o renascimento do livro — um objecto é recuperado porque satisfaz um conjunto de múltiplos interesses, por vezes contraditórios ou conflitantes. O formato é popular porque é disputado.

Mário Moura (2014, p. 10)

3.1)

PEQUENA HISTÓRIA DO CÓDEX

Numa perspectiva histórica será importante entender a concepção da forma convencional do livro, o códex, os processos e transformações que motivaram o seu desenvolvimento desde as origens até aos dias de hoje. Esta pequena história descreve, de um modo breve, o desenvolvimento do livro com relação a três dos seus aspectos formais aqui fundamentais: as estruturas, os materiais e as técnicas.

A leitura e a escrita de textos de outrora em nada se assemelha a tal como conhecemos na contemporaneidade, o livro moderno deriva não só da evolução do suporte mas também a par do desenvolvimento da própria escrita, do conhecimento e da indústria. Este é a forma mais antiga de documentação, regista o conhecimento, as ideias e as crenças dos povos estando a sua história intimamente ligada também à história da humanidade. O livro foi alvo de um longo percurso que se desdobra há mais de 4 mil anos.

A palavra 'book' deriva da palavra inglesa 'bok' oriunda de 'beech tree' (faia, tipo de árvore). Em português a palavra livro deriva do latim 'liber'. Os saxões e os germânicos usavam as tábuas de faia para escrever, sendo a definição literal de um livro 'tábua para escrita'. O termo códex, usado para se referir aos livros ancestrais, como, por exemplo, os manuscritos bíblicos, tem origens similares. O termo caudex é a versão em latim para 'tronco de árvore' de onde se tiravam as tábuas que serviram como superfície de escrita.
(Haslam, 2010, p. 6)

Após um tempo primitivo de descoberta de uma escrita elementar, de representações iconográficas, figurativas, simbólicas e mais tarde o uso de fonogramas — épocas nas quais os suportes desenvolvidos eram constituídos por materiais primários, na sua maioria densos e pesados, dificilmente portáteis — no Antigo Egito, a escrita não era apresentada na forma de livro como o conhecemos. Nos rolos ou volumes (da palavra latina *volumen*), as frágeis folhas de papiro eram coladas entre elas, podendo atingir muitos metros de comprimento, e enroladas de forma a obter um cilindro. O rolo, matéria transportável, continuou a ser utilizado em todo o mundo antigo como principal suporte de escrita, embora amostras de escritas egípcias, gregas e romanas desvendem ter-se recorrido a outros materiais alternativos.

As folhas de um livro remetem-nos ao material orgânico da superfície de escrita usada pelos antigos estudiosos egípcios, as largas folhas planas das palmeiras egípcias (papiro) eram usadas para esse fim. Mais tarde, os seus talos passaram a ser triturados, entrelaçados e secos, formando uma superfície adequada à escrita e portanto, apta a receber tinta.

Depois, provavelmente em 197-158 a.C., foi em Pérgamo, na Ásia Menor (antiga cidade grega, hoje cidade turca) que se iniciou a pesquisa

para uso de peles de animais como uma alternativa ao papiro. Os sábios do reino de Pérgamo produziam a partir da pele de carneiro trabalhada nos dois lados, que após ser esticada num caixilho, era seca, branqueada com giz e, de seguida, polida e alisada, daí a origem do pergaminho (de membrana pergamena, *pergamenum*), um material resistente, maleável, capaz de dobrar sem se danificar. Como alternativa ao rolo, as origens do códex de pergaminho ou papiro encadernado podem estar ligadas às antigas práticas gregas e romanas de conectar ao longo de uma das margens, blocos de madeira revestidos com cera. Assim, por volta do século I d.C., as propriedades materiais dos suportes já descobertos propiciaram o desenvolvimento da que conhecemos hoje como a forma mais utilizada na edição e produção de livros, descrita pelo termo códex, em que as folhas eram dobradas em cadernos que eram empilhados e depois atados ao longo de uma das margens: método ao qual chamamos de encadernação, cujo propósito consiste na organização e preservação do próprio objecto. Este sistema é a essência da forma que prevalece por meio da popularidade alusiva à facilidade quanto à consulta, transporte e armazenamento e também devido à sua maior durabilidade em relação ao rolo, que foi caindo em desuso.

Na China, no século II, a partir de matérias vegetais como bambu, cascas de amoreiras ou palha de arroz, foram feitas as primeiras folhas de papel, a polpa era prensada e transformada em fibras, espalhada sobre um tecido e seca. Pelo menos, é lá que são encontrados os primeiros registos oficiais da história chinesa que indiciam que, naquela época, os chineses já usavam este tipo de processo. Por volta de 751 d.C. a produção de papel já se havia espalhado pelo mundo Islâmico, em torno do ano 1000 já era produzido em Bagdad. Mais tarde, entre 1238, os Mouros levam o seu conhecimento a respeito da confecção do papel para Espanha onde se desenvolveu o primeiro moinho de papel da Europa, mais concretamente em Capellades, na Catalunha. O papel, de produção

mais acessível pelas suas facilidades de manuseamento e transporte, em comparação com o frágil pergaminho de superfície rugosa no qual os pigmentos não eram tão bem suportados, possui particularidades distintas como a sua leveza e maleabilidade, estas vêm permitir a introdução no mercado de um livro que pudesse fazer parte do quotidiano e que também fosse capaz de ser produzido em maior quantidade. A história do livro não é tão linear, o papel não substituiu de imediato o pergaminho na feitura do incunábulo, contudo, concluiu-se que para obter este segundo eram necessárias demasiadas peles, o que não era vantajoso. Em meados do século xv, o uso generalizado do papel na cópia dos manuscritos torna-se corrente, geraram-se os inícios da indústria do papel e, conseqüentemente, surge com mais notoriedade a indústria do livro.

Já com conhecimentos quanto à xilogravura e, mais tarde, sobre a gravura em chapa de cobre, estas técnicas rudimentares permitiram a impressão de ilustrações enriquecendo o conteúdo escrito. É também em por volta do século xv, na Europa Ocidental, que o aparecimento do tipo móvel fundido em metal e, por conseguinte, da imprensa substitui o manuscrito, a caligrafia e dá origem à tipografia, propiciando um grande desenvolvimento e imensas vantagens para o universo do livro. A fim de responder a necessidades por conhecimento de esferas sociais distintas que não apenas o clero e a nobreza, rumo ao Renascimento, o livro impresso na forma antes descoberta oferece uma alternativa ao manuscrito através da reprodução mecânica sem sacrificar a qualidade, assim, por meio um método de impressão mais rápido, a produção é realizada em numerosos exemplares a mais baixo custo, este suporte torna-se acessível ao alcance de um maior número de pessoas. Entre 1452/1455, o alemão Johannes Gutenberg (c. 1398-1468) produziu aquele que é o primeiro livro europeu impresso por meio do processo industrial primário — a Bíblia de 42 linhas ou B-42 — que se resumia

ao emprego de uma composição de tipos móveis de chumbo e de um prelo, contribuindo com as suas descobertas europeias de tecnologias aperfeiçoadas para o aparecimento de técnicas de produção em massa. Deste modo, “o livro impresso industrializou a produção da linguagem.” (Haslam, 2006, p. 8), transformando a cultura ocidental para sempre. Com Gutenberg veio a multiplicidade e a mobilidade no mundo editorial.

Perante uma difusão sem precedentes e aumento imponente da sua função social, o século xviii constitui o século do Iluminismo, da Enciclopédia. Em suma, a era do livro e da literatura. A facilidade de produção em virtude da crescente industrialização, permitiu a venda democratizada, um preço de custo reduzido e, portanto, a circulação de um número inaudito de exemplares com qualidade de conteúdo e de impressão.

No desígnio de desenvolver e substituir a produção manual, em moínhos, em 1799 o engenheiro francês Louis-Nicolas Robert (1761-1828) introduz a produção mecânica de papel com a *Fourdrinier*, dando início à era moderna da produção industrial de papel. Em contraste com os métodos pré-industriais, esta máquina veio permitir um aumento exponencial na produção de papel, o que viabilizou a diminuição do seu preço, e assim, um crescimento na produção de publicações. A encadernação mecânica surge no final do século xix substituindo a manual, desta forma tornou-se possível reduzir de novo o custo do livro e alargar a velocidade de produção. O livro estabelece-se um objecto de consumo, mas também de cultura e lazer ao alcance da maioria da população, tornando-se parte do quotidiano.

Decorrente dos progressos tecnológicos, o resultado de um conjunto de ofícios que anteriormente requeriam técnicos especializados, torna-

-se um processo industrial de produção em massa, porém, grande parte das convenções do códex são preservadas até aos dias de hoje, pela praticidade do próprio objecto, mas também pela sua eficaz capacidade de comunicar uma narrativa, dar-lhe estrutura e sequência. O desenvolvimento do livro não coaduna na íntegra com os avanços tecnológicos, mas estas mudanças permitiram facilidade no acesso à produção, em suma, “a maioria dos nossos livros hoje não tiveram grandes evoluções quanto à sua forma tipográfica, visual e sinóptica em relação às produções de Gutenberg, apesar da transformação na sua produção.”⁵. À parte o livro puramente industrial, este começa a ser entendido como uma unidade, os processos de produção manual de uma publicação, que em tempos requeriam conhecimentos exclusivos de ofícios distintos por parte de técnicos devotos e especializados — cada um para uma área de produção em específico — constituem hoje uma articulação complexa de numerosos processos e técnicas, passíveis de ser executados e explorados por quaisquer pessoas que pretendam, por exemplo, auto-publicar, o que não implica que o autor consiga substituir o artesão, cujo saber e experiência são mais amplos e profundos. À semelhança da arte, é através da experiência e não de um rigoroso saber a respeito de materiais e técnicas estabelecidas, que o autor consegue transpor o que pretende, como um tipo de composição ou impressão em particular.

NOTAS

⁵ No original: *The majority of our books today have come no further in their typographical, visual, synoptical form than Gutenberg's productions, despite the technological transformation in their manufacture.* MOHOLY-NAGY, Lázló (1926) 'Zeitgemässe Typographie - Ziel, Praxis, Kritik', em TSCHICHOLD, Jon, **Offset, Buch und Werbekunst**, n.º 7, 1926, Leipzig, republicado em WINGLER, Hans (1969), *The Bauhaus*, p. 80, MIT Press: Cambridge, Mass. (*apud* Hollis, 2014, p. 51)

***O livro virtual é um metalivro, isto é,
“uma forma que expõe e transcende
numa segunda ordem de representação
a semiótica particular do códice,
reconstelando as relações textuais
num espaço não coincidente com
a ordem bibliográfica”.***

Manuel Portela (2013, *apud* Samuel Teixeira, 2013)

3.2)



O LIVRO FÍSICO NA ERA DIGITAL



Fig. 1 e 2) Instalação e publicação *Just in Time, or a Short History of Production*
Xavier Antin, 2010
© Xavier Antin

Publicação impressa por uma cadeia de *desktop printers* de diferentes épocas:
magenta (*Stencil Duplicator*, 1880); Cyan (*Spirit Duplicator*, 1923); Preto
(*Laser Printer*, 1969); Amarelo (*Inkjet Printer*, 1976).

O livro físico comercial contemporâneo traduz-se como o meio tradicional de difusão do pensamento, veículo de cultura e saber. Contudo, dado desenvolvimento da tecnologia a que assistimos, o livro impresso ultrapassa o título de suporte comum. A tecnologia digital e o consequente progresso da *internet* não vieram subjugar a esfera do mesmo mas tiveram, como seria de esperar, efeitos profundos na publicação do livro tradicional e nas indústrias de retalho associadas, proporcionando-lhe uma nova vida.

Numa perspectiva centrada na *small press*⁶, por via da sofisticação tecnológica compreendemos o livro como um objecto físico e conceptual, detentor de inúmeras possibilidades criativas, um suporte sem finitude. O livro é um suporte amplamente prático que pode perdurar por inúmeros anos em troca de uma simples manutenção, a sua capaci-

dade de livre circulação, independente de restrições institucionais, e de fácil portabilidade proporcionam a partilha e aproximam o livro de um vasto público. Posto isto, a ausência de fisicalidade no livro digital (dito *ebook*) restringe em certa parte o autor e leva à perda de alguns elementos primordiais para a comunicação entre livro e leitor, limitando com intensidade a experiência imanente que um livro, na sua forma convencional, poderia ocasionar. Embora os constantes progressos tecnológicos consigam simular muitos dos elementos do impresso — incluindo os relativos à materialidade e fisicalidade, nomeadamente o virar da página — estes não são intrínsecos ao *medium* intangível. Consideramos o livro digital um espaço susceptível à experimentação porém, com determinadas limitações, em particular devido ao dispositivo de leitura electrónico (o *Kindle*, por exemplo), um suporte inábil no que concerne à representação da “aura” que singulariza o objecto físico impresso, provido do intimismo e afecto enraizados na sociedade e presentes até aos dias de hoje.

Assistimos a tempos de constantes e céleres progressos no que diz respeito à tecnologia, porém, hoje o livro digital revela uma manifesta posição de controvérsia que poderá provocar o questionamento do futuro do livro físico. Irá este objecto desaparecer? O debate relativo ao seu futuro permanece por motivos de carência de consenso relativamente às fronteiras entre o físico e o digital que delimitam propósitos e rumos díspares para cada um dos suportes. Tal como assistimos historicamente, por exemplo, com o aparecimento da fotografia e a sua relação com a pintura, um meio não tem necessariamente que dizimar outro podendo mesmo ser tirado o partido da existência dos dois em simultâneo. Não se trata de uma transição da cultura física para a cultura imaterial, isto é, do papel para o *software* mas de consolidação da relação entre ambos. Na contemporaneidade este é um entendimento harmonioso, prova disso é a compra e venda de cada vez mais livros

físicos de todos os géneros e tipologias em plena era digital. Não é intenção reflectir sobre quaisquer dissidências em torno do limbo quanto ao fim da era do livro físico. Por intermédio da fisicalidade, o livro dispõe de características que a simulação desenvolvida para o digital ainda não conseguiu alcançar, é a especificidade e a fidelidade ao físico que continua a assegurar o seu sucesso e longevidade. Contudo, o livro digital não deverá ser menosprezado, hoje, ambos os territórios existem em conformidade, numa relação pragmática e vantajosa.

Os efeitos dos progressos tecnológicos em áreas culturais arcaicas, nomeadamente o livro, incitam sim a prognósticos negativos sobre o futuro do papel, não obstante, tipos de livros dissemelhantes dão resposta a diferentes tipos de exigências e o livro físico, como diversas invenções ancestrais aperfeiçoadas que nos acompanham até hoje, faz sentido, produzindo significados singulares intrínsecos. No século XXI, os livros puramente visuais ainda são pouco produzidos, mas temos que concordar que os autores aproveitarão qualquer um dos processos que têm à disposição para criar e distribuir os seus livros, sendo que as questões mais prementes relativamente aos livros produzidos com recurso em função das novas tecnologias assentam em preocupações e questões relativas à possibilidade de serem coleccionados, bem como qual o melhor modo de serem acondicionados e preservados. O físico e o digital não são adversários, cabe ao autor e ao leitor estabelecer qual experiência se adequa melhor ao pretendido. A questão controversa que circunda a morte do livro físico é (ainda) irrisória.

Cabau (2014, p. 3) refere que “a mobilidade intercambiável destes novos *media* — *tablets*, leitores de *eBooks* e *iPads* — parece promover a desconstrução espacial do arquivo com a nova noção de ‘*cloud*’ ”⁷. Derivado à onda de exigências dos novos públicos como a consequente desmate-

rialização que afecta o próprio objecto livro, observamos a perda da materialidade da escrita e da leitura, o envolvimento entre a natureza do livro enquanto suporte destes dois âmbitos é confrontado e perde o tão importante contacto físico entre autor e leitor, passando a depender de um sistema digital. Com base no texto de Roland Barthes e Antoine Compagnon (1987, p. 188), Cabau (2014, p. 4) enumera dois registos do termo ‘leitura’ com valores contrários. O primeiro alude a uma “leitura trivial” que passa pela transmissão de informação, associada ao automatismo, no qual o autor detém de um controlo sob o modo de ler. Por outro lado, deparamo-nos com a leitura “que corresponde a um objecto em específico: o livro”⁸ que “supõe uma escolha, uma liberdade individual, um desejo: deve, segundo a sua reputação, ser prazeroso”⁹. É este segundo modo de perceber a leitura que abarca um sentido volátil de descoberta autónoma e de proximidade que, em grande parte, se perde com o uso de suportes de leitura digitais que buscam representar o livro físico.

O processo de criação de um livro, outrora moroso e complexo — dado o envolvimento de ofícios altamente especializados como a tipografia, o design gráfico, a composição e a pré-impressão — passou a ser sintetizado a partir de um simples computador. Com o desenvolvimento do computador pessoal¹⁰ e, conseqüentemente, do *software desktop publishing* [DTP] e da impressora de mesa, na década de 80, a produção do livro sofreu transformações e a tecnologia digital veio permitir que uma só pessoa execute a totalidade (ou pelo menos a maioria) do trabalho de uma equipa na sua própria casa, o que soou a ameaça para o designer gráfico/editorial que, com receio de ser ultrapassado, passa de um artífice especialista para se tornar um agente de criação que actua recorrendo a um conjunto de meios como os *softwares*. Os designers abraçaram a nova tecnologia como mais uma ferramenta de trabalho enquanto esta transformava e eliminava a actividade

de diversos profissionais especializados da cadeia de pré-produção e produção.

Com o passar das décadas, a concepção da publicação foi complementada por formas cada vez mais acessíveis de composição fotográfica e edição electrónica para organização da página (*layout*). Os procedimentos que antes envolviam *layout*, composição, produção e colagem dos elementos na posição final, são combinados num processo digital inteiramente integrado, que permite visualizar e obter de forma célere no ecrã resultados praticamente acabados, idênticos aos dos métodos de trabalho convencionais, dispensando a etapa do recorte/colagem. Em algumas situações, o autor recorre ao impressor e encadernador, noutras é o próprio (ou, caso pertença ao projecto, o designer que colabora com este) que labora todas as técnicas envolventes de produção, adoptando uma postura polivalente de *one man show* a solo ou em colectivo “dispensa” o profissional especializado e edita, produz, publica e distribui, envolvendo-se directamente com todo o seu trabalho, desde a ideia até chegar às mãos do leitor. O DTP combinado com *softwares WYSIWYG*¹¹ vem estabelecer a auto-edição como uma prática mais acessível, rentável e exequível a todos. Através da produção e impressão por meio de um computador pessoal qualquer indivíduo a solo ou em colectivo poderá ser autor com trabalho publicado. Confirmando o impacto do computador pessoal na disciplina, os designers gráficos aderem a esta tecnologia, incorporando inúmeras fases de produção técnica nos seus próprios trabalhos, concedendo uma afirmação mais incisiva de presença criativa autónoma e autoral, no que concerne ao âmbito independente. Hoje, existe uma extrema diversidade de plataformas, meios, ferramentas sofisticadas e possibilidades de produção à disposição de (quase) todos. Os dispositivos móveis, sistemas de *print-on-demand* [POD], ou seja, de impressão a pedido, equipamentos de impressão digital de baixo custo e de rápida reprodução, a par

das redes e métodos de divulgação e distribuição suportadas pela *web*, proporcionam novas oportunidades para designers e artistas que, de uma maneira geral, podem usufruir de ferramentas de produção criativa e difundir o seu próprio trabalho. Depressa, a *internet* se tornou uma tecnologia acessível em grande parte do mundo e transformou a pesquisa num processo muito mais simples, imediato e global, esta dissemina conteúdos a um ritmo incomparavelmente mais elevado e de maior alcance. Por isso, nos dias de hoje, é comum artistas e designers terem o seu próprio espaço virtual que, na sua maioria, é utilizado como portfólio, ainda assim, no que se refere à materialidade e pureza associada à mesma, o universo da *internet* permanece, em parte, desconceituado. A progressão e fácil alcance aos processos de impressão, promove o sistema de *POD* que veio possibilitar o que até então parecia impossível: imprimir 1, 2 ou 10 livros/exemplares por preços acessíveis e, mais importante, imprimi-los por meio de uma produção sustentável, isto é, à medida que existe procura. A *internet* foi o motor principal por trás do 'BOOM' na publicação de autor, expandiu a concepção da democratização do objecto e proporcionou o acesso a trabalhos fora do alcance.

A comunicação entre autores e leitores está à distância de um clique, permitindo uma rápida e viral divulgação das publicações passível à propagação por plataformas *online* como as redes sociais e por sua vez partilhada entre a comunidade interessada, é através deste método que os projectos chegam mais rapidamente a qualquer lugar do mundo. Ser activo no universo digital, nomeadamente redes sociais, plataformas pessoais, enfim, na *internet* de uma maneira geral, é crucial no que diz respeito à difusão e estimulação de produção de novos projectos. Em grande parte, é em virtude da divulgação por meio do digital que o livro físico é encontrado e vendido em locais físicos como livrarias independentes, eventos efémeros ou através de pontos

de venda *online* de criação fácil e rápida.

Em suma, encaramos o *media* digital como complemento que assumiu o controlo estritamente funcional de informar e que reinventou não só a forma e conteúdo mas sobretudo a função da publicação impressa, tornou-se refúgio e um meio para o exponencial crescimento da circulação do objecto face aos sistemas de divulgação tradicionais. A *internet* beneficia a publicação por meio de plataformas dos próprios autores (portfólio), lojas virtuais e também por repositórios *online* como, por exemplo, o *Artists' Books Online* [em <http://www.artistsbooksonline.org>] fundado em 2004, um projecto dirigido por Johanna Drucker dedicado ao livro de artista, que ministra o acesso (digital) de uma colecção de publicações apresentadas com os respectivos metadados, digitalizações e comentários a partir de directrizes curatoriais. A plataforma reúne um grande número de autores americanos que criaram livros de artista entretanto tornados incontornáveis pela história e a crítica de arte. Esta serve diferentes comunidades como artistas, estudantes, investigadores, críticos, curadores, livreiros ou curiosos.

⁶ Segundo a colecionadora de livros de artista e edição independente portuguesas, Catarina Figueiredo Cardoso (2013, p. 9), este é um termo utilizado por todo o mundo que abrange “*projectos de edição independente e/ou auto-edição, livros de artista, fanzines e objectos de natureza semelhante*”.

⁷ No original: *The interchangeable mobility of these new media — tablets, eBook readers, and iPads — seems to advance the spatial deconstruction of the archive as the new notion of ‘cloud’ sets in.*

⁸ No original: *that corresponds to a specific object: the book.*

⁹ *Ibidem.* No original: *presumes a choice, an individual freedom, a desire: as it is reputed, it should be pleasurable.*

¹⁰ Com antecedentes de outras marcas, em 1984 é lançado o primeiro computador pessoal da Apple que vem popularizar a interface gráfica e a adopção do rato para uma melhor e mais rápida navegação.

¹¹ Acrónimo para a expressão em inglês ‘*What You See Is What You Get*’.

Independência é a desassociação de um ser em relação a outro, do qual dependia ou era por ele dominado. É o estado de quem ou do que tem liberdade ou autonomia. Engloba estruturas que se colocam à margem das estruturas convencionais, de larga escala, das grandes corporações e das estruturas complexas. As estruturas independentes são normalmente estruturas locais, de pequena escala, com tendência para assumir discursos e ideologias mais experimentais.

Sofia Gonçalves (2010)

3.3)

A PUBLICAÇÃO INDEPENDENTE E O SEU MEIO

Assistimos a momentos de desequilíbrio e desigualdade económica e social por todo o mundo. Para além desta situação contaminar esferas distintas questionando uma integral existência democrática, a instabilidade que se faz sentir também na cultura e nas artes não é em nada insólita. As grandes instituições, com visibilidade mediática, obtêm financiamentos e investimentos culturais e, por sua vez, raramente apoiam entidades jovens e de menor dimensão, o que limita em muito o espaço para obtenção de rendimentos e apoios por parte de artistas e outros criadores. À excepção de alguns casos, esta gestão económica reflecte uma despreocupação em relação à própria economia do artista. Como Moura (2008) confirma, “tal como se decidiu dar dinheiro aos bancos em dificuldades em vez de apoiar directamente as pessoas endividadas, continua a apoiar-se as instituições de maior dimensão em detrimento dos próprios artistas”. O declínio de financiamento das artes

e cultura ameaçam destruir diversos campos associados e, como consequência, assistimos ao desaparecimento de pequenas livrarias, à perda de fundos de organizações públicas e ao fechar de portas de galerias independentes.

Na maioria dos países ocidentais, um número reduzido de empresas e editoras de dimensão significativa explora uma vasta parcela do mercado editorial. Assim, estas vendem os seus livros em espaços estratégicos que hoje encontramos em grandes superfícies um pouco por toda a parte como, em Portugal, as lojas Fnac, livrarias Bertrand e alguns hipermercados. Perante a produção e concentração em massa, o mercado editorial entra numa disputa pela definição e extensão do seu espaço, o factor prioritário é o crescimento económico da empresa em detrimento do próprio livro, sendo a qualidade de produção e distribuição do mesmo menosprezados.

O panorama de produção editorial não se limita a *ateliers* institucionalizados, na sua grande maioria as editoras independentes respondem a um tipo de publicação específico e prestam-se a uma actividade auto-sustentável, sem fins lucrativos.

Drucker (1995) define a publicação independente como qualquer publicação que não encontra financiamentos na imprensa estabelecida ou entre editoras comerciais. Esta dissipa o poder da edição e produção a todos os níveis, portanto, na origem de uma posição de agitação, de activismo sócio-político. Em 2009, o número de publicações independentes excedeu o de publicações *mainstream* (Milliot, 2010) e entre os dois âmbitos actualmente são produzidos, trocados e coleccionados mais livros do que nunca. A edição de publicações *underground* converteu-se num fenómeno de alta repercussão tanto no sector editorial quanto no sector artístico, situação esta comprovada em plena era

digital, em resumo, pela existência de um retorno ao objecto impresso. A auto-edição tem vindo a sofrer um renascimento a nível mundial, “habitamos um momento paradoxal no qual, mesmo que as conhecidas esferas da vida cultural estejam a recuar, encontramos uma erupção simultânea de práticas e possibilidades energéticas”¹² (Liang, 2011). Com a escassez de oportunidades de trabalho e os apoios financeiros precários, torna-se fundamental gerar e revitalizar estruturas, métodos e identidades alternativas às predominantes. Desta forma, ao contrariar a fragilidade e inércia provocadas pela crise, “**as publicações ditas independentes (próprias, marginais ou à margem, underground, alternativas, DIY) assumem-se como alternativa a um mercado saturado de publicações**” (Gonçalves, 2010), com motivações e preocupações distintas, onde o livro — enquanto suporte e campo de criação — e todas as questões que englobam a sua produção e divulgação no meio são a essência primordial. Este é um universo alternativo relativamente pequeno, porém em constante desenvolvimento, rico em diversidade e receptividade.

O visível interesse partilhado por autores e editores intrínseco à criação de publicações no meio independente, não é estabelecido por questões em torno do papel da edição como intermediário para valores quantitativos, sejam eles económicos, financeiros ou mediáticos. Associada a todo o circuito está a procura pela subsistência, sem ambicionar o lucro ou a acumulação de riqueza, recorrendo a padrões de produção de baixo custo. As limitações e constrangimentos políticos e financeiros obrigam a que inúmeros artistas e designers procurem meios distanciados do *mainstream*, que lhes possibilitem a criação de economias congruentes e a difusão da sua actividade, bem como a própria sobrevivência.

Assim, a escassez de condições de trabalho exige a independência e a construção de estratégias, nomeadamente de economias paralelas,

que estabeleçam o seu espaço e ajudem a introduzir e manter artistas e designers no mercado, de modo a tornar a “diferença” possível e viável. Ao confrontar este cenário de negação das estruturas tradicionais vigentes, desde logo e pela sua própria natureza, ser criador independente diz respeito a um acto com proximidades de cariz político, cultural e social, o que de acordo com o autor e o próprio objecto publicado, é evidenciado com maior ou menor clareza.

Segundo Bártolo (2012b, p. 13) o entusiasmo em torno das pequenas publicações produzidas de forma caseira terá tido mais do que uma causa das quais: o estabelecimento de “diversas escolas de design, de que a **Werkplaats Typografie**¹³ será o melhor exemplo, em particular na Holanda e no Reino Unido, forneciam aos alunos meios e incentivos para a produção de edições próprias; na Holanda, e de um modo geral no Norte da Europa, o apoio do Estado às plataformas editoriais independentes permitia-lhes, e mesmo com cortes ainda vai permitindo, uma produção activa, quer ao nível editorial, quer ao nível curatorial”; outra das causas está ligada às vicissitudes propostas pelo desenvolvimento tecnológico — como o *POD* e as impressoras *offset* — que tornam possível uma produção mais barata e rápida; por fim, o surgimento de plataformas de divulgação e análise como a **Manystuff**¹⁴ e a **It’s Nice That** (ambas fundadas em 2007), que ajudam a disseminar e democratizar ideias, formatos e eventos estritamente ligados ao âmbito independente.

Desta cultura surpreendente pode fazer parte qualquer interessado. O mercado alternativo, de nicho, direccionado para uma aposta no trabalho de autor independente é um dos caminhos escolhidos por muitos criativos cuja estrutura organizacional funciona a solo ou pela construção de pequenos colectivos. Num sentido lato, diversos estudantes das áreas das artes e do design, criativos próximos às

tradições gráficas, *printmakers*, ilustradores, artistas e designers apresentam (auto-editam, auto-produzem e auto-distribuem) ao próprio custo os seus trabalhos, caracterizados por terem uma forma mais rudimentar e inspirada na ética e estética *DIY* proveniente da cultura *punk*, em geral são pequenas e singelas *plaquettes* (cadernos/*booklets*) pensadas, executadas e finalizadas em sistema *POD*, o que torna cada exemplar único. Muitas das vezes, são apenas distribuídos pelo círculo de pessoas do autor ou em pequenas feiras. Dentre estes autores encontramos micro e pequenas editoras que concebem, executam e distribuem trabalhos próprios e/ou de outros autores. Por se tratar de um trabalho em colectivo — entre o triângulo: autor, editor e designer — a produção e acabamento é mais cuidada, geralmente, são publicações distribuídas na loja virtual da própria editora, em livrarias especializadas e feiras nacionais e internacionais. Em tese, a qualidade deste tipo de força de trabalho é definida pelas capacidades profissionais mas também pela capacidade de gestão da própria actividade. Distingue-se o exemplar projecto holandês Roma Publications, fundado em 1998 e dinamizado desde então pelo designer gráfico Roger Willems e o artista Mark Manders, com um grande número de publicações de artistas e catálogos de irrepreensível concepção visual. Embora se trate de um domínio alternativo, no qual são produzidos projectos de pequenas dimensões, na sua maioria com poucos fundos, o trabalho inserido na criação independente não deve ser subestimado, uma vez que este universo tem vindo a contribuir para a dinamização e disseminação cultural contemporânea.

Transcendendo o fundamento político de alternativa e de escape para uma vida melhor, no contexto da publicação independente torna-se primordial distinguir dois termos que são usados como sinónimos de uma forma regular, porém errónea: editar e publicar. No que diz respeito à construção de uma publicação, segundo Isabel Baraona

(2011, n.p.) “editar antecipa e corresponde a etapas de produção e impressão do dito objecto gráfico. Aquele que edita toma uma soma de decisões sobre o objecto que pretende ‘fabricar’ antes de o tornar público”. Editar é fazer escolhas. Por outro lado, como mencionado no Novo Dicionário do Livro da Escrita ao Multimédia (Maria Faria e Maria Perição, 1999, p. 506), publicar é “tornar público (...), difundir”. Publicar é um acto deliberado de disseminação, é divulgar, afixar, apregoar, proclamar.

Ainda sobre o termo 'editar', dentro do contexto independente de editora e de trabalho a solo, o papel do editor passa por fazer escolhas, todavia o sistema de alcance a estas não é um processo tão desprezioso quanto parece, não esquecendo que cada publicação é um caso particular, inexistindo regras preestabelecidas. O trabalho final é resultado de uma concordância entre três intervenientes: autor, editor e designer e, por isso, **“o editor está mais relacionado com a edição no cinema, como montador de imagens — não esquecendo que quando estamos a fazer um livro, o autor é editor, o editor/ editora é editor, o designer é editor, mas o editor torna-se numa espécie de autor porque tem a capacidade de tomar decisões que vão influenciar na leitura que o leitor vai ter sobre a obra. Se pensarmos na montagem cinematográfica, o editor é a pessoa que selecciona as cenas mas que também vai juntar essas imagens para que a partir de duas imagens se crie uma terceira que sugere qualquer outra coisa, que não está lá mas que é criada a partir da associação de duas informações, pode ser a textura do papel com o formato, pode ser uma imagem com o texto... isso tudo faz parte da ideia de edição no sentido de montagem. Ou seja, a edição é também associar informações para criar novas, ao associar duas informações estou sempre a criar uma terceira e é esta terceira a mais importante, é nesta que o leitor se vai projectar”** (Guéniot,

2018).

No enquadramento artístico — englobando o design enquanto prática de actividade artística e de projecção — e cultural, é, em parte, visível um contexto em que os criativos abdicam de um lado autoral e se submetem à preocupação de satisfazer e corresponder à vontade do mercado. Já no âmbito à margem, o criativo (autor-editor-designer e, muitas vezes, produtor), explora um espaço singular que envolve a desconstrução dos preconceitos a respeito das práticas artísticas/design e das supostas limitações ou barreiras da disciplina. Sendo o *mainstream* influenciado pelo mercado, em paralelo, a auto-edição significa inteira liberdade. Providos de iniciativa própria, muitos autores e designers encontram no suporte livro não só uma boa ferramenta de concretização autoral para descortinar a sua personalidade, pretensões e convicções, mas também um espaço repleto de particularidades apto à experimentação e criatividade sem fim. Uma das principais motivações e vantagens que conduz a esta prática em ascensão é exactamente a vontade de partilhar, expôr ao público um determinado conteúdo ao tirar prazer do acto de publicar em si explorando um suporte reproduzível, fácil de ser partilhado e mantido. Esta pretensão de partilha comum a todos os autores/editores está além da obtenção de quaisquer lucros que possam advir com a comercialização das suas publicações, o que reflecte uma maior preocupação por parte dos mesmos em contribuir da melhor forma para uma receptiva e crescente produção cultural indissociável da arte e do design contemporâneos através das suas publicações sustentáveis, enquanto mantêm a sua actividade e garantem a possibilidade de produção de projectos futuros. A grande vantagem económica neste mercado, assenta precisamente na construção destas estratégias de sobrevivência paralelas, que não exigem vastas margens de lucro para que seja garantida a subsistência e que, ao contrário do mercado editorial convencional, por incluir menos intermediários, alcançam de uma

forma mais justa o retorno do investimento para projectos posteriores. O autor-editor-designer-produtor investe na valorização dos meios, do processo, do contexto social, da comunicação, da acção directa e segue uma vertente de assinatura cujo diferencial evidencia a auto-expressão e afirmação proporcionando total liberdade criativa. Este não labora integralmente por incumbência do mercado, trata o conteúdo com recurso às funções e intentos sociais do trabalho e presta particular atenção ao objecto impresso, aos processos de concepção e de produção, realizando os projectos a par com a experimentação de variados domínios práticos sem a pressão de responder a um *briefing* fechado e de obedecer a regras restritivas ou critérios preestabelecidos, desenvolve portanto uma linguagem gráfica ímpar e individual. Edita o que quer, quando quer e como quer. Graças às novas tecnologias, produz uma edição a um preço favorável cujo lucro se destina na totalidade ao autor, em oposição ao que acontece na edição comercial.

Ao evitar a rigidez institucional, aos projectos associados a este universo alternativo pertence uma comunidade específica na qual a competição dá lugar à cooperação e o singular à colectividade. Nesta prática colaborativa, participativa e aberta, os autores a solo e colectivos cruzam-se e consomem projectos independentes de outros, trocam modos de ver e convicções, e juntam-se também a fim de realizar colaborações pontuais ou regulares. São criados eventos pela e para a comunidade, com o intuito de demonstrar uma tentativa geral de dinamizar a área, estas iniciativas criam espaços de discussão e de partilha nos quais seguidores e leitores, também eles activos, alcançam um contacto directo com os projectos e os próprios autores. Os autores, comumente ligados à arte e ao design de alguma forma, partilham o ponto de vista autoral e os leitores dividem o que recebem dessa intenção e o que percebem além da mesma. Este espaço de partilha e de inter-relação — que parece estar na génese daquilo

que define a publicação independente — origina uma cultura colectiva de emancipação que se conserva e motiva a si própria. Associada a esta cultura, nesta forma modificada e alternativa de produzir, a principal preocupação manifestada não é quem fez mas sim o que fez e como foi feito. Embora exista um número inegavelmente mais reduzido em comparação com o de “fazedores”, constituem também esta comunidade outras áreas de influência: a investigação, a crítica, a teoria, a curadoria e a bibliofilia, que contribuem de forma activa para a catalisação cultural e orientação sócio-política da prática. Pouco abundantes, os coleccionadores (singulares ou instituições) contribuem para a expansão do circuito e para a construção da sua história, criam e agrupam as colecções de forma autónoma, geralmente pressupondo um conjunto de parâmetros próprios. Muitos deles, críticos e teóricos em concomitante, redigem a respeito do universo independente em publicações periódicas como, por exemplo, a *JAB*, fundada em Chicago (1994), pelo artista Brad Freeman ou a portuguesa *PSPY*. Não esqueçamos as livrarias e distribuidoras, estas funcionam como espaços (físicos e/ou digitais) de ancoragem e circulação de objectos impressos, pessoas e ideologias ligadas ao movimento da edição paralela providas de potenciais transformadores do mercado, como a distribuidora alemã Motto e a Anagram Books, sediada entre Londres e Berlim.

A evidente intenção de experimentar associada ao conhecimento empírico, responde a variadas necessidades e vontades existentes por parte dos autores e do seu tipo de público específico. A edição independente contemporânea tende a ser um espaço aberto de crítica individual receptiva e liberal, de reflexão e de diversificação, não estando sujeita a nenhum tipo de código de conduta ou ideologia central. O manuseio dos objectos ultrapassa uma mera relação com a sua funcionalidade, existe um afecto ancestral pela publicação e interesse pela produção editorial enquanto produção cultural. A relação entre autor e editor

(quando não são a mesma pessoa), é muitas vezes de estreita proximidade, o que faz com que cada objecto siga uma lógica muito própria de edição, produção, tiragem e divulgação. Esta filosofia dá corpo a publicações que num contexto convencional inserido num mercado *mainstream*, não teriam espaço para existir e permaneceriam estanques à espera de um número de leitores rentável o suficiente para justificar o esforço e os gastos, sendo dificilmente concretizáveis ou, seguramente, não existiriam da mesma forma. O distanciamento das práticas e processos ditos comuns dentro das estruturas comerciais, permite uma aproximação ao registo autoral de índole experimental e até radical com motivações dentro do âmbito pessoal, no qual o autor concebe um valor transaccional imaterial que resulta, de um modo geral, de um exercício afectivo. Este universo aproxima e faz chegar a visão dos autores — artistas visuais, artistas plásticos, fotógrafos, designers, escritores... — aos espectadores, então, leitores. Trata-se, portanto, da criação de algo novo remetendo para uma acção livre sem que o autor seja regido por quaisquer regras ou critérios preestabelecidos, o que leva à produção e partilha do objecto final de uma forma autónoma e sem compromissos.

Neste universo a experimentação gera conhecimento. O desconhecido, neste caso a ausência de conhecimento e de experiência precedentes, propicia campos visivelmente mais amplos em relação à experimentação e, por isso, a alta experiência prévia em design e em ofícios intrínsecos à produção de um livro, não é requisito obrigatório para o desenvolvimento e produção de uma publicação ambiciosa e bem concebida. O desfecho é um campo em que a diversidade prevalece no que concerne aos conceitos, técnicas e próprias metodologias que constituem do processo de idealização, concepção até a publicação chegar às mãos do leitor.

Se outrora um autor que tentasse produzir o seu próprio livro era, por norma, entendido como alguém cujo trabalho não seria bom o suficiente para ser publicado por uma editora “a sério”, hoje, recorrendo à “cena alternativa” é reconhecido como multifacetado e empreendedor. Os métodos de produção aplicados e o que estes pressupõem, contribui para tal reconhecimento. Se o meio comercial obedece a um sistema de linha de produção sucessor ao Fordismo — com tarefas especializadas desenvolvidas em cadeia por pessoas distintas — onde a publicação é “um diálogo entre autor, editor, agentes de legitimação (críticos, colecionadores, comissários), agentes de produção (editor, indústria gráfica, transportes e distribuição) e leitores” (Gonçalves, 2010), na sua maioria, o autor independente, a solo ou em colectivo, é um personagem só que possui um papel activo em todo o decurso do projecto. Este possui uma conexão com o processo de produção: é também ele produtor. Ao possuir funções activas em todas as acções do processo, produz por meios manuais ou mecanizados, com base no sistema *Just-in-Time*¹⁵ associado ao conceito de *POD*, reunindo uma postura dinâmica de multifuncionalidade num conjunto de tarefas e, sobretudo, de interesses, “é um operário de convicções suas e partilhadas com outros, seguindo um percurso alternativo comprometido apenas com o entusiasmo de produzir: publicar, editar, promover, contribuir” (Brás, 2013, p. 32). Este adopta a posição de editor, selecciona e muitas vezes produz, “um assunto ou o/s tema/s a abordar — conteúdos textuais e imagens — a natureza do *medium* das imagens (fotografia, ilustração, entre outros), elege a dimensão que pensa adequar-se à gramagem, ao tipo, qualidade e cor do suporte, entre tantas outras possibilidades e características técnicas, estéticas e éticas” (Baraona, 2011). A solo, o autor dispõe na mesa as decisões finais tomando o lugar do editor e, enquanto produtor, conquista o domínio sobre os meios de produção e coloca as “mãos na massa”, logo depois ocupa-se da publicação e distribuição do objecto. Quanto ao trabalho

em colectivo, como referido, este resulta de um sistema colaborativo entre vários intervenientes (autor, editor, designer e produtor) que, atendendo a uma coerência, misturam as suas ideias. Ainda que seja inevitável a preocupação com a sustentabilidade dos projectos, o autor como editor, designer e produtor no meio independente “procura realizar e realizar-se” (Brás, 2013, p. 32) a partir das suas ideologias e motivações.

Além da preocupação com a concepção de publicações cuidadas, é necessário, ainda que distanciado das estratégias de empreendedorismo características do circuito *mainstream*, ter em atenção aspectos burocráticos menos interessantes mas importantes para a manutenção de uma editora dita independente. A sua sustentabilidade requer vários factores de gestão que devem ser tidos em conta como: a gestão de tempo, de custos de produção e de locais indicados para a distribuição de uma determinada publicação. A busca pela subsistência, reflecte-se também numa pobre oficialização e registo, são poucas as editoras com capacidade para passar factura e ainda menos aquelas que registam ISBN ou Depósito Legal, poucas circulam em livrarias e raramente se encontram em acervos públicos. O autor-editor domina de forma livre a distribuição das publicações, o que permite uma ligação directa com a livraria, normalmente especializada, e com o público. De uma forma geral, o leitor faz parte de um nicho bastante específico, as publicações em pequeno formato de tiragens reduzidas que caracterizam este tipo de edição, chegam a um número limitado de pessoas. A proximidade com pontos de venda alternativos, os eventos que dinamizam a área, bem como os contactos e relações estabelecidos, sustentam a formação de uma comunidade unificada e, por conseguinte, promovem a fusão próxima entre o autor e o leitor, sendo o segundo também activo no meio. De acordo com Gonçalves (2010) “a independência exige inter-dependência”, por isso, a dinâmica de proximidade é também

estabelecida entre colaboradores de uma mesma equipa e outros núcleos produtivos, construindo uma esfera social comunitária que promove através de feiras, exposições e outros eventos, o circuito gerado pelas afinidades e inter-dependências que vêm suportar os projectos inseridos neste universo. A independência exige esta rede de colaboração. Em contraste com a atmosfera expositiva convencional em espaços institucionais como museus e galerias, os diversos géneros de eventos são um território bastante envolvente, contribuindo para a expansão e troca de ideias e saberes entre o círculo de participantes e visitantes num ambiente informal de proximidade.

À publicação associam-se outras ideias e vontades que transcendem o livro. Este é um panorama que valoriza o processo, a prática, o acto colaborativo e de deliberada disseminação que, desde o início (ideia), permite a co-autoria entre diferentes protagonistas: autor, editor, designer, produtor e, por fim, leitor. Se no panorama comercial o designer é um personagem que, na maioria, entra em cena no fim do processo de pesquisa, depois de todas as decisões sobre o conteúdo terem sido tomadas e ao qual é incumbida a tarefa de dar forma ao conteúdo, no circuito à margem este tem um papel mais activo de responsabilidade sobre a produção de significado. Com contacto directo com o autor e o editor, materializa o conteúdo a partir da consolidação do ponto de vista dos três personagens. As noções de liberdade e autonomia que existem na publicação de conteúdos e na produção no meio independente incentivam ao risco, à tentativa-erro e, conseqüentemente, à experimentação de uma forma livre valorizando o processo desde a conceptualização de todos os elementos que envolvem o objecto, passando pelos meios e técnicas de produção enquanto espaço para descoberta, exploração e conexão dos elementos, até à distribuição do objecto final. Os limites desta experimentação dependem apenas dos objectivos e intenções a que cada autor-editor-

-designer-produtor se propõe, variando de projecto para projecto.

NOTAS

¹² No original: *We now inhabit a paradoxical moment in which, even as known spheres of cultural life are retreating, we find a simultaneous eruption of energetic practices and possibilities.*

¹³ A WT pertence à holandesa ArtEZ University of the Arts, integra um programa biénio de mestrado de design gráfico fundado em 1998 pelos designers Karel Martens e Wigger Bierma. O programa é centrado em projectos auto-iniciados com palestras, seminários, reuniões e leituras voltadas para trabalho e pesquisa autónomos e motivados de forma independente.

¹⁴ Plataforma manystuff.org criada e coordenada pela curadora francesa Charlotte Cheetham em 2007. Em Janeiro de 2016 o projecto findou, contudo mantém-se *online* enquanto arquivo.

¹⁵ Ao contrário do sistema de linha de montagem em cadeia Fordista, *Just-in-Time* é um termo que significa literalmente “no momento certo”. Define um sistema de administração da produção implementado nos anos 50 pela Toyota, sustentável, fluído e determinante para que nada deva ser produzido, transportado ou comprado antes do momento certo. Os *stocks* e os custos decorrentes do processo são mais reduzidos, privilegiando o laborar de uma maior diversidade de produtos em pequenas quantidades sem que hajam tantos desperdícios quanto na massificação dos padrões *standard*. Os trabalhadores são multifuncionais, qualificados, operam mais que uma única máquina. Existe preocupação com a interactividade, com valores sociais quanto ao consumidor. Esta produção relaciona-se com o sistema de *POD*, onde num primeiro momento de venda do produto se compra a matéria-prima, se fabrica e termina o objeto, levando a um tempo de resposta mais rápido.

3.4)

PANORAMA PORTUGUÊS



Fig. 3) Catálogo *Um Realismo Cosmopolita: O grupo KWY*
Museu de Serralves, 2015
© Maria João Macedo

Num primeiro momento, no final dos anos cinquenta, surge a publicação *KWY* que se fazia circular entre amigos e conhecidos, muitos deles artistas, dos mentores e impulsionadores Lourdes de Castro, René Bertholo e restantes elementos: António Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada e Gonçalo Duarte, o búlgaro Christo e o alemão Jan Voss (entre outros artistas, escritores, poetas, críticos e historiadores pontualmente convidados a colaborar nas publicações). Congregados em Paris, juntos formam um grupo de artistas portugueses emigrantes e estrangeiros no qual a heterodoxia de estilos e as diferenças individuais e artísticas de cada um eram respeitadas. Responsável pela abertura da arte portuguesa ao contexto internacional e, em parte, pela franca procura e adesão a novas formas e linguagens para a arte, o grupo impulsiona um dos períodos mais estimulantes da cultura europeia do século XX, tempos de reconstituição social, cultural

e económica da Europa do pós-guerra. Entre 1958 e 1963/64 o grupo cujo homónimo se refere às letras na época não presentes no alfabeto português e que poderiam significar ‘*ká wamos yndo*’ — em resposta, com tom irónico, à fuga da ditadura nacional e à abertura de realidades vedadas à cultura portuguesa até então, sugerindo uma apologia internacional — publicou doze revistas de produção inteiramente artesanal, com poucos meios garantindo um baixo custo de produção, de formato final não standardizado mais aproximado ao A4 (21cm x 29,7cm), impressas em serigrafia permitindo o uso da cor, em contraste com a monocromia mais habitual nas publicações da época, pelas mãos do grupo, por isso de tiragem limitada, normalmente entre os sessenta e os trezentos exemplares, à exceção da n.º 6, publicada em junho de 1960 que, no intuito de responder à procura, foi impressa numa tipografia num total de quinhentos exemplares, distribuídos a nível internacional. Representando uma plataforma de criação, os 12 números desta revista caracterizada por uma grande experimentação plástica, reúnem um extenso acervo rico em diversidade pluridisciplinar de materiais de artes plásticas e do campo literário. A ausência de uma apresentação estética pré-definida e as virtudes da serigrafia de feitura manual, juntamente com colagens, a utilização de materiais alternativos e de uma ampla variedade de tipos de papel, são factores que proporcionam um carácter distintivo de liberdade de estilo e de processo à revista, bem como de autonomia individual num estímulo à experimentação estética; esta vertente artesanal permite também que nenhum exemplar/objecto seja exactamente igual ao outro. Com as experiências da abstracção características do pós-guerra, precursoras no que se refere a novos modos de mostrar e de ver o mundo, os artistas do KWY e os que com ele colaboraram fizeram parte do processo que reformulou os sentidos da arte portuguesa, beneficiando de contactos com o estrangeiro procurou vias para a internacionalização e abriu caminho para o experimentalismo conceptual da década seguinte. Assim, embora

a efemeridade inerente à própria natureza de um periódico, a *KWY* tornou-se um veículo de intervenção crítica com significado histórico e cultural, que se vocacionou para a interpelação da sociedade e da sua actualidade, não sendo considerada uma publicação comum mas sim um objecto artístico.

Esta conjuntura determina um entusiasmo impulsionador basilar para a história da publicação independente portuguesa, dado o desenvolvimento daquilo que se tornou a abertura para uma nova perspectiva sobre as particularidades do *medium* que, com o decorrer dos anos, não poderia deixar de ser explorada. Perante o contributo editorial (e artístico), a plasticidade da publicação é, nos dias de hoje, pretexto sólido para que este suporte seja experimentado a partir da sua forma pura, o *códex*. É, essencialmente no século XXI que em Portugal surgem com veemência editoras, *ateliers*, oficinas, *workshops* e outros eventos dedicados à vertente experimental da área editorial. Assente nesta actual vitalidade das gerações emergentes de artistas, designers, editores, colecionadores e livreiros que trabalham a solo, constroem colectivos e organizam eventos pontuais com maior fluxo nas cidades de Lisboa e Porto, é partilhada a vontade de conhecer e compreender o livro, de o discutir e comemorar para que se possa produzir cada vez mais e melhor. Por isso, ainda que todos enfrentem as dificuldades globais do país, contribuem de alguma forma para a consolidação e desenvolvimento do meio independente.

Numa perspectiva cronológica enumeramos um conjunto de actuais agentes nacionais geradores do ressurgimento e preservação da publicação independente, da própria experimentação do *medium* e do seu meio envolvente como as pequenas editoras, associações e eventos que, pela partilha de motivações semelhantes aos projetos editoriais independentes e pela atitude aberta a novos projetos e parcerias,

procuram cimentar e dinamizar a área cultural de intervenção. Embora se trate de uma pequena nação, a diversidade de autores e curiosos não cessa em se multiplicar, dessarte, tornar-se-ia muito redutor ser-se breve na demonstração da dinâmica individual das editoras, livrarias ou eventos. A presente selecção parte de uma tentativa de demonstrar a amplitude formal e conceptual dentro do meio editorial alternativo português, com autores/editores/designers que, a solo ou em colectivo, se afirmam dentro do contexto e concebem publicações puramente experimentais e manuais e outros que trabalham publicações com preocupações mais incidentes nas escolhas formais e acabamentos. No que se refere a eventos e publicações periódicas sobre e para o meio, são elencados os considerados mais sólidos, os que se mantêm.

- 2 Exemplo da energia patente entre a curiosidade pela área editorial
 0 e *print design* — livros, revistas, cartazes, catálogos, etc. — é o colectivo
 0 de design **Vivóeusébio**, fundado em 2006 e sediado em Lisboa e Lon-
 6 dres, um estúdio com valências às várias vertentes do design gráfico, incide também na aposta em publicações “fora da caixa” dando prestígio a uma pluralidade de técnicas de produção (fotografia, ilustração, colagem, etc.) e reprodução (fotocópia, serigrafia, risografia, etc.), por vezes num âmbito de tradição oficinal das artes gráficas.



Fig. 4 e 5) Múltiplo *Lei de OHM*
 André Cepeda, João Paulo Serafim, Margarida Correia, Renato Ferrão e Susana Gaudêncio, 2014
 © Vivóeusébio

- 2 **Atlas Projectos** criada em 2007 por André Romão, Gonçalo Sena
 0 e Nuno da Luz, actualmente sediada em Lisboa e Berlim, é uma editora
 0 e publicadora de projectos artísticos. Edita, desenha, produz e distribui
 7 o que publica a par das colaborações independentes com outras entida-
 des publicadoras, prezando acima de tudo a importância da circulação
 de projectos e conteúdos singulares.

- 2 O período de crise financeira global de 2008 fez-se sentir de um modo
 0 muito intenso no nosso país, como consequência, principalmente
 0 por parte de instituições públicas, as oportunidades de financiamento
 8 na esfera artística e cultural não fogem à regra e são também afectadas,
 tornam-se campos com mais obstáculos do que seria comum. Num
 momento de ruptura originário do contexto de crise, a edição dá
 resposta a dificuldades na produção de trabalho artístico. Os custos
 associados são remotos, assim, a publicação pensada como meio auto-
 -sustentável, distingue-se enquanto espaço e mecanismo que permite
 a continuação de produção de material artístico. A fim de enfrentar
 e combater as limitações que afectariam todo e qualquer autor que
 ousasse criar livros, a edição inserida no âmbito independente produ-
 zida através de meios acessíveis e, por isso, democrática, torna-se uma
 possibilidade aliciante. Deste modo, neste mesmo ano de extremas
 dificuldades, surge a livraria **Inc. — Livros e Edições de Autor**, na cidade
 do Porto, “o primeiro projecto em Portugal dedicado à comercialização
 de livros de artista e edições de autor”¹⁶, que por ser um tipo de espaço
 que mesmo nos dias de hoje dificilmente encontraremos no nosso país
 é um apoio incondicional principalmente quanto à divulgação dos
 autores de livros inseridos no âmbito independente e dos próprios
 trabalhos. Curiosamente, ainda no ano de 2008, o projecto portuense
 também independente **Braço de Ferro — Arte & Design**, celebra um
 ano de existência e vivencia um desenvolvimento notório.

A publicação vem proporcionar aos próprios autores uma forma de realizar e mostrar o seu trabalho no qual, muitas vezes directa ou indirectamente, se reflecte uma propensão para a contestação política e social. Segundo Cardoso (2017, p. 5), com a produção em grande número de publicações de qualidade, curadores e programadores atraídos por este meio, começam a organizar eventos como exposições e feiras. Embora se tenha tratado de um período de procura por uma vida melhor no qual, principalmente a camada jovem, recorreu de uma forma “mais ou menos forçada” à emigração, esta necessidade por parte dos autores “levou a sua obra e a dos seus amigos a uma divulgação internacional que ultrapassa a que decorre na *internet*, pois esta não substitui completamente a presença em feiras e livrarias”¹⁷. No decorrer deste período de crise económica que reflecte também um momento de desenvolvimento da edição independente no qual os autores subvertem o lado economicista do mercado intrínseco a este meio, surgem diversas estratégias e projectos que levam à publicação deste tipo de edições, promovem a divulgação e, deste modo, dissipam este universo. Importa aqui compreender os elementos organizacionais que constituem e alicerçam o desenvolvimento do meio dito independente a nível nacional e analisar os mesmos. Em 2009, a reedição de *Lisboa*

2 *Cidade Triste e Alegre* foi o projecto propulsor da editora de André

0 Príncipe e José Pedro Cortes: a *Pierre von Kleist Editions*; um projecto

0 criado em 2005 (com *Silence* do fotógrafo e editor José Pedro Cortes)

9 especializado em fotolivros que utiliza este *medium* privilegiado com potencialidades sequenciais criadas por meio de uma linguagem visual, livre de traduções, para chegar a uma maior parte da população mundial. “Pretendemos produzir livros que transcendem a qualidade documental geralmente associada ao *medium* fotografia. Estamos interessados em realizações artísticas e em qualidades específicas proporcionadas pelo meio. Queremos fazer livros que contam histórias e lidam com a forma de viver contemporânea”.¹⁸

2 Em 2010, um grupo de artistas, designers e um engenheiro formam

0 a *Oficina Arara*, no Porto. Um estúdio de artes gráficas voltado para

1 técnicas manuais, nomeadamente a serigrafia, projectado “como um

0 espaço autónomo e aberto de experimentação em torno da produção de cartazes, livros e outras edições, tentando estabelecer uma relação directa, contínua e ininterrupta entre o acto de desenhar e a impressão de múltiplos”¹⁹. Este é um espaço no qual as vontades dos membros são concretizadas, garantindo a exploração crítica e criativa dos vários processos e metodologias relacionados à suas matérias impressas e cuja filosofia parte do intento em conseguir a plasticidade que o desgaste físico obriga a pensar, algo que dificilmente se obtém apenas por meio de um computador.

2 No ano de 2011, o país declara uma enorme crise. Assiste-se a uma

0 intervenção do FMI — que põe em prática uma operação de resgate

1 financeiro no país — e à extinção do Ministério da Cultura Português,

1 ainda assim, de forma surpreendente, presencia-se também um tempo de forte desenvolvimento do meio da edição independente. Patrícia Almeida e David Guéniot fundam e dirigem a editora independente *GHOST Editions*²⁰ que inicia com o lançamento da publicação *All Beauty Must Die*. O nome da editora surge da contracção linguística — de origem Duchampiana — entre *guest* [hóspede] e *host* [hospedeiro], o trocadilho revela intenções de criação interdisciplinar em consonância com uma filosofia de partilha de influências entre quem acolhe e quem é o acolhido, o que origina uma **movimentação circular indeterminada entre designer, autor e editor, nesta todos trocam de posição: o host é o guest e o guest passa a ser o host**. A GHOST é um projecto nacional muito completo, com convicções e princípios característicos do círculo independente, porém, ainda que com prudência para que os projectos sejam sustentáveis, labora de uma forma cuidada, alcança

qualidade final equiparável ao trabalho praticado nas edições comerciais, distinguindo-se quanto à experimentação do processo de criação da publicação.



Fig. 6) *A Guest + A Host = A Ghost*
Marcel Duchamp, 1953
© Tout-Fait

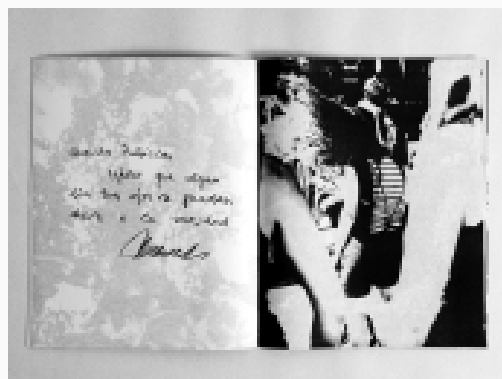


Fig. 7) *All Beauty must Die*
Ghost Editions, 2011
© Ghost Editions

A criação interdisciplinar relaciona-se com a vontade de democratizar os conteúdos, isto é, o livro é o elo de ligação que possibilita a comunicação de disciplinas divergentes — fotografia, *performance*, dança, instalação, entre outras — e é também o espaço onde essas dissemelhanças se podem reunir e formar um todo coeso. Assim, este *medium* pode ser sobre qualquer coisa. Cada livro é um livro e cada produção implica uma economia própria: a tiragem e o preço estabelecidos variam de caso para caso (geralmente com um mínimo de 200 exemplares), sendo prioritária a viabilidade económica. O resultado destes dois factores são consequência da natureza do objecto, a escolha da impressão, do papel, da encadernação, etc., e ainda os preços praticados revelam uma fundamental preocupação com a capacidade financeira

do público nacional, o que permite uma aproximação e relação com o mesmo. A distribuição das publicações passa por uma rede de livrarias especializadas dentro e fora da Europa, pela presença em feiras nacionais e internacionais e bem como pela venda na plataforma *online* da editora.

É em Novembro deste ano que a Oficina Arara lança o primeiro número do *Buraco*, um “pasquim satírico pró-lírico”²¹ que, como a definição indica, pronunciando bem o carácter metamórfico que a Arara assume, promove um forte pendor interventivo para a crítica satírica dadas as dificuldades sociais e conflitos políticos vigentes. Além do seu núcleo-duro de editores, cada número reúne um leque de colaborações diversificadas, a publicação conta com sete exemplares, o último de 2016, lançados com periodicidade irregular. De número para número, a forma do objecto-pasquim é explorada ainda dentro do próprio âmbito de intervenção manual, o que colide com a singularidade de cada exemplar.

Ainda em 2011, nasce a **Dois Dias Edições** da qual fazem parte Sofia Gonçalves e Rui Almeida Paiva. A editora, interessada na produção editorial enquanto produção cultural, distingue-se pela incidência na edição de publicações cujos conteúdos tangem entre arte e literatura.

Surge também, no coração de Lisboa, a **STET — Livros & Fotografia**, uma importante associação cultural com uma livraria especializada em livros de fotografia, edições de autor, livros de artista e teoria da imagem, esta contribui em muito para a prosperidade do meio. Filipa Valladares, curadora e produtora independente, editora, livreira e professora no Atelier de Lisboa, é a cara do projecto: organiza eventos dedicados à fotografia e edições de autor, participa em feiras nacionais e internacionais, promove eventos e debates dentro e fora do espaço,

conferências e exposições relacionadas com fotografia e edições de artista. A livraria é composta essencialmente por publicações independentes e outras clássicas, tiragens limitadas, novidades e raridades, em formato de livro e prova fotográfica. No final de 2017 a STET mudou-se para uma loja no Bairro Alto, contudo teve que deixar o espaço, para suprir a ausência de um sítio físico realizou diversos eventos *Pop-up*. Em Abril de 2018 re-abriu em Alvalade.

Em Dezembro do mesmo ano, reuniram-se esforços entre a GHOST Editions e a Oficina do Cego que programaram a primeira edição das conferências **O Que Um Livro Pode — Encontros à volta do Livro de Artista e da Auto-Edição**²², no Atelier RE.AL (em Lisboa), um dos projectos informais que manifestam a resistência do meio quando o Estado falha. Um programador de eventos artísticos (David Guéniot) e uma fotografa (Patrícia Almeida), uma designer associada da Oficina do Cego (Cláudia Dias), uma artista-professora (Isabel Baraona) e, posteriormente, a coordenadora da STET (Filipa Valladares), reunem-se e formam um grupo heterogéneo com experiências diversificadas no âmbito da edição, sendo que alguns auto-editam os seus projectos por via das respectivas associações ou pelos próprios meios, todos se interessam pela edição independente, pelo seu crescimento e divulgação. Com o intento de descobrir parceiros de reflexão, em cada edição do projecto são formulados programas em torno de uma temática específica propiciando encontros entre críticos, pensadores, artistas e designers que fazem e/ou pensam a publicação à margem. De um modo geral conversa-se sobre edição, curadoria, comunidade e questões de financiamento. **“Um livro pode juntar pessoas”** (Baraona, 2014) independentemente das suas áreas específicas artísticas ou não. São as descobertas realizadas nestes encontros que fazem todo o grupo perseverar, manter o interesse comum em discutir assuntos relacionados com a edição de autor e “mapear o panorama português”, ao promover

lançamentos e divulgar obras inéditas. E mais do que proporcionar a divulgação e circulação de publicações, no âmbito deste evento, de forma a colmatar a curiosidade entre os próprios autores dos métodos de edição, produção e divulgação alheios, “tornou-se imprescindível discutir ideias e trocar experiências com outros artistas-fazedores-editores” (Cardoso e Baraona, 2014, p. 215). O que Um Livro Pode contou com cinco edições, tendo a última ocorrido em 2016.

2 Em 2013, Catarina Figueiredo Cardoso²³ e Isabel Baraona²⁴ iniciam o projecto *PSPY*, um anuário com uma componente historiográfica, **0** composto por textos críticos que “visa proporcionar uma panorâmica **1** anual da produção de livros de artista e de autor, edição independente, e produção crítica e académica relevante sobre estes territórios”²⁵. Em **3** cada edição é discutida uma temática específica inerente a este universo e no fim são enunciados eventos de divulgação da edição independente com participação portuguesa, é elencada parte da produção do ano em causa e são apresentadas as livrarias, bibliotecas e colecções relevantes para a edição independente portuguesa. Ligada a este anuário está uma parte integrante de arquivo, concebido no mesmo ano e coordenado pela mesma dupla, a base de dados *online* **Tipo.pt** organizada por Edições, Periódicos & Colecções, estuda também a presença e transformação da edição marginal em Portugal tendo como objectivo documentar o maior número possível de publicações ou outros objectos impressos, no contexto da arte contemporânea. Apresenta fichas de leitura, imagens, texto e análises críticas. São catalogados projectos impressos em qualquer técnica, de edição independente e/ou auto-edição e objectos experimentais de natureza semelhante criados por artistas, designers e ilustradores portugueses, ou que tenham como tema Portugal. Este não é um projecto de curadoria no sentido estrito do termo, mais do que escolher autores, pretende-se documentar o maior número de edições possível pensando nas características dos

objectos gráficos e não no renome dos seus autores. A pensar na parte pedagógica, na plataforma consta uma lista de referências bibliográficas sobre livros de artista e edições de autor, actualizada regularmente.

Divulgando projectos editoriais de grande qualidade mas que, por diversas razões, têm ainda pouca visibilidade em Portugal, os dois projectos tomam uma posição activa no contributo para a história da edição de autor no nosso país.

Ainda em 2013, a editora **Stolen Books** ganha vida através de uma propensão experimental por parte do *atelier* de design de comunicação Ideias com Peso, com uma forte componente editorial, que se ocupa da imagem e grafismo de editoras mais conhecidas, como as do grupo Leya. Stolen Books, desafia o seu *atelier* de origem a um pensamento adverso, um projecto que reproduz trabalhos com temáticas sobretudo visuais com livros sobre fotografia, artes plásticas e ilustração, idealizado em específico para se materializarem e tomarem a forma livro. A livraria dedicada a livros de fotografia, **xyz Books** é inaugurada em Lisboa.

Os eventos de divulgação e dinamização da área desempenham um papel fulcral para este tipo de actividade independente. Nestes são disponibilizados pontos de venda nos quais surge o contacto directo com o público e com os próprios autores o que, como referido anteriormente, vem motivar e apoiar novos autores na sua prática, permitindo também o fortalecimento de redes que formam um todo, uma comunidade mais consistente.

Um dos destes espaços de partilha dedicado à edição independente que obteve mais repercussão terá sido a **Feira Laica** em Lisboa, organizada pela associação Chili com Carne, tendo iniciado em 2004 e sido oficial-

mente extinta em 2012. A premissa deste evento situava-se em torno do estabelecimento do contacto directo e informal, sem intermediários, entre os autores e o público ²⁶. Este é um exemplo de uma espaço de partilha e divulgação daquilo que é a cultura de edição independente, onde para além do livro, o público, no geral de uma faixa etária mais jovem, se deparava com *prints*, discos, concertos e exposições. Desde 2013, a **Feira Morta** toma o lugar da Feira Laica, um evento itinerante com o mesmo mote e motivações que esta última. Contudo, um evento cada vez mais intermitente, contou com seis feiras em 2017, das quais algumas de ínfimas dimensões, que criam ambiente para outros eventos como concertos. Em 2018, a Feira Morta deu início em Março pelas mãos da associação Cultura no Muro, sediada em Lisboa e em Junho é realizada uma nova edição no Ar.Co — Centro de Arte e Comunicação Visual por Pedro Saraiva, fundador e organizador desta feira.

Na sequência da cisão na Oficina do Cego, 2013 é também o ano no qual surge na capital o **Homem do Saco — Atelier de Tipografia e Edições**. Como associação sem fins lucrativos, parte de uma partilha de interesses de um conjunto de pessoas provenientes de variadas áreas — da História de Arte à Farmácia, da Sociologia à Economia — que se juntaram pela afinidade editorial: o desejo de criar pequenas edições, capas de livros, capas de revistas, ilustrações, etc.. Deste modo, o *atelier* dedica-se a edições de algumas dezenas de exemplares impressos em tipografia de caracteres móveis, recorrendo também a impressões digitais ou a *offset* no que se trata de edições de maior tiragem, não excluindo a combinação de várias técnicas de impressão. A sua política parte da procura de que cada publicação seja um objecto único e distinto alterando, de edição para edição, a forma, a letra e o papel. Nas publicações mais artesanais, em *plaquettes* de 30 a 50 exemplares dão uso a um pequeno aforismo, de um poema ou de um texto breve com uma ilustração, como tema para esses livros cosidos à mão, sempre dissemelhantes

entre si, sempre originais.

2 Em 2015, Filipa Valladares organiza a primeira **EDIT — Feira de**
0 **Edições de Lisboa** na Galeria Monumental. Uma feira anual de dois dias
1 que reúne diversas editoras nacionais e estrangeiras, algumas emigradas
5 noutros países, outras imigradas em Lisboa, integra também artistas, associações, instituições e livrarias. Como é comum a este género de eventos, decorrem no espaço apresentações, debates (*book talks*) e lançamentos de livros. Ocorrem outras feiras como a **Pangeia — Supercontinentede Editores Independentes**, organizada por Rui Silva (Rough’Nough) que contou com a primeira edição em 2015, em Lisboa, uma segunda em Leiria, em 2016, no decorrer do festival A Porta e a terceira e última edição que voltou a Lisboa no mesmo ano.

2 A **Feira Raia — Tráfico de Edições e Afins** também em Lisboa, assenta
0 no mesmo mote das anteriormente mencionadas: uma feira de edição
1 independente, na qual existe contacto directo entre público e autores,
7 é também local de encontro para outros eventos relacionados, como lançamentos e actividades em simultâneo. Após a primeira edição em Outubro de 2017 nos Anjos70, na Raia #2, em Abril de 2018 no mesmo local, encontramos Dois Dias Edições, Douda Correria, O Homem do Saco, Triciclo, Stolen Books, Oficina do Cego entre muitos outros nomes de editoras e associações de diversos géneros dentro do mesmo meio que se unem e contribuem para o desenvolvimento deste.

Estes encontros constituem um suporte para o meio em constante desenvolvimento e expansão, apresentam um conjunto variado de instituições, livrarias especializadas, editoras e de edições que se cruzam e debatem sobre publicações no geral de tiragens e formatos variáveis, em torno da fotografia, da arte, do design, dos livros infantis,

fanzines e algumas edições teóricas. Edições que pela sua especificidade, pequena escala e meio em que são produzidas, é comum terem dificuldade em chegar às livrarias generalistas e ao público.

Os *workshops* em torno do campo da edição, são dinamizados na sua maioria pela associação cultural sem fins lucrativos fundada em Lisboa (2009), a **Oficina do Cego — Associação de Artes Gráficas**, cujo objectivo é o de promover as artes gráficas essencialmente por meio da edição de autor dedicada sobretudo a duas frentes: a do ensino e a da produção. A associação é exemplo da “cena alternativa” no campo da edição em Portugal e do seu paradigma de funcionamento: recupera parte dos recursos da antiga Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego, operacional na passagem do século XVIII para o século XIX, e restaura também o papel da antiga oficina em resposta ao contexto contemporâneo, reunindo recursos, motivações e conhecimentos cujo alcance passa através do ensino, da crítica e da experimentação, contribuindo activamente para a transformação cultural do âmbito. Em 2017, com a VI edição do curso de auto-edição a Oficina teve um programa de Outubro a Março que contou com uma formação transversal pretendendo aliar o desenvolvimento de competências em artes gráficas ao conhecimento das práticas editoriais, por intermédio da experimentação de técnicas de impressão e pós-impressão (a serigrafia, a tipografia de caracteres móveis, a linogravura, as técnicas artesanais de encadernação, entre outras) dotadas de capacidades expressivas e comunicacionais raramente exploradas no universo editorial comercial. Do curso fazem também parte sessões teóricas que se debruçam sobre temas como história do livro, edição, livro ilustrado e livros de artista; já as sessões teórico-práticas apresentam conceitos essenciais à prática editorial. No que se refere a acervos nacionais, os dois principais com publicações dentro do género pertencem a bibliotecas próprias de duas importantes fundações em Portugal, estes são dirigidos sobretudo a investigadores,

artistas, críticos de arte, arquitectos e estudantes universitários. Desde 1998, a Biblioteca da Fundação de Serralves tem-se dedicado a reunir uma colecção única de livros de artista nacionais e internacionais a partir da II grande guerra. A Biblioteca de Arte Gulbenkian congrega também publicações internacionais, contudo, o maior número de exemplares é da autoria de artistas portugueses contemporâneos.

Actualmente, ao que tudo indica Portugal encontra-se num período de retoma económica, no entanto o cenário relativo a empresas de comércio editorial a retalho e de estabelecimentos especializados independentes é inusitado, por um conjunto de factores em torno da alteração de hábitos de compra dos leitores, pela dificuldade em concorrer com grandes cadeias de distribuição, que oferecem descontos impensáveis nos pequenos meios e uma compra rápida não afectiva por meios digitais, o que leva à falta de recursos para a sua resistência em espaços físicos em bairros com rendas cada vez mais elevadas cujos proprietários pretendem de volta para vender a capitais estrangeiros ou investir em superfícies destinadas ao turismo, por exemplo.

O comércio paralelo foi-se tornando cada vez menos sustentável.

A dinamização da edição independente através de eventos e da criação de pontos de venda especializados traz impacto para o meio, contudo sendo um território em conquista, estes ainda se revelam pontuais, pouco consequentes e pouco respondem à intensa produção actual. Desaparecem livrarias por todo o país, tornando aquilo que são as livrarias independentes de bairro, uma espécie em extinção como: em Lisboa a Pó dos Livros que se mantinha desde 2007; a Livraria Aillaud & Lellos que contava com 87 anos de história; a livraria Trindade, alfarrabista e antiquário fundada em 1960 foi também despejada do coração da capital; em Coimbra a livraria Miguel de Carvalho, com actividade livresca desde 1994 desaparece enquanto espaço físico e transforma-se apenas numa loja *online*; no Porto a livraria Leitura

foi vendida; entre tantos outros espaços com história. A edição independente perde em muito com a extinção destes espaços físicos pois muitos destes livreiros aceitam (ou aceitavam) consignações deste tipo de publicação.

¹⁶ Em http://blog.inc-livros.pt/?page_id=2 [Acedido a 20 de Fevereiro de 2018].

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ No original: *We aim to produce books that transcend the documentary quality that is usually associated with the photography medium. We are interested in artistic achievements and in the specific qualities that the medium offers. We want to make books that tell stories and deal with the contemporary way of living.* Em <http://www.pierrevonkleist.com/about> [Acedido a 20 de Fevereiro de 2018].

¹⁹ Em <http://www.oficina-arara.org/about> [Acedido a 5 de Junho 2018].

²⁰ Veja-se em anexo a **Conversa com David Guéniot** para uma perspectiva detalhada relativa ao funcionamento de uma editora independente e à concepção da publicação desde a ideia até chegar às mãos do leitor.

²¹ Em <https://jornalburaco.wordpress.com> [Acedido a 5 de Junho 2018].

²² Título escolhido cuja explicação consta no primeiro *press release* divulgado: **“O título desses encontros ‘O que um livro pode’ — com a sua formulação que ecoa algo de incompleto ou suspenso — pretende reforçar este aspecto: o que um livro pode ser, o que ele pode devir, o que ele pode conter, em que pode ser transformado... ou seja, o livro enquanto espaço de potencialidades —**

que sempre desafia as próprias convenções do livro ‘tradicional’. Papel, páginas, capa e contracapa, mas também texto, imagem, relações entre texto e imagem, entre imagens, fotografias, desenhos, entre textos, elaboração de estratégias de narração, de ficção, de interacção com o leitor, diversidade dos modos de impressão, constituem alguns dos recursos de que o artista dispõe e agencia para desmultiplicar as formas do livro e complexificar as suas redes de significados”. Em <http://oqueumlivropode.tumblr.com/post/32680632652/press-release-2011> [Acedido a 19 de Fevereiro de 2018].

²³ Coleccionadora, investigadora e curadora de livros de artista. Licenciada em Direito e Mestre em Ciência Política e Relações Internacionais pela Universidade Católica Portuguesa. Doutoranda em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra.

²⁴ Artista, professora e investigadora. Licenciada em Pintura na La Cambre (Bruxelas) e doutorada em Artes pela Universidade Politécnica de Valência.

²⁵ *PSPY* (31 de Outubro de 2013), *Portuguese Small Press Yearbook 2013* [em linha]. Em http://ptsmallpress.blogspot.pt/2013/10/portuguese-small-press-yearbook-2013_1941.html [Acedido a 9 de Fevereiro de 2018].

²⁶ Como mencionado na plataforma *online* da própria Feira Laica. Em <https://feiralaica.wordpress.com/21laica/> [Acedido a 21 de Janeiro de 2017].



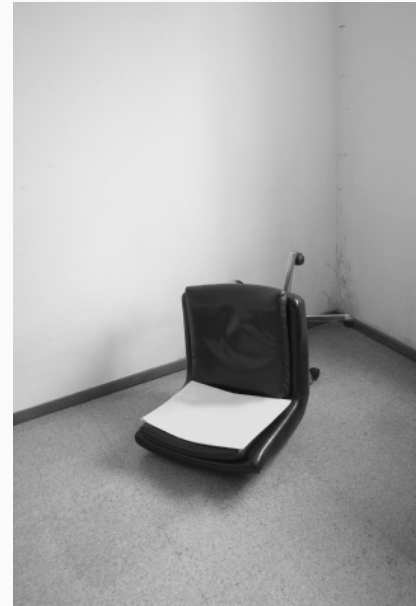


Fig. 8) Ensaio Fotográfico
Joana Barros, 2018

Mas como é que os livros funcionam?

- a) são lentos e duram;***
- b) estão em toda a parte
e em parte nenhuma;***
- c) íntimos e directos;***
- d) autónomos e independentes;***
- e) sempre e para sempre.***

Christoph Keller (2006, p.112)

3.5)

O LIVRO E A SUA ESPECIFICIDADE

O livro físico como o conhecemos entende-se por um conjunto de folhas manuscritas ou impressas, de um determinado material e formato, unidas entre si de modo a formarem um volume com ordem. Este contentor físico, meio democrático presente em diversas culturas, móvel, portador de textos, imagens e/ou outros grafismos, constitui um espaço afectivo (para autor e leitor), espaço discursivo e preserva, expõe e transmite o conhecimento. Pela sua especificidade, existem inúmeras formas de relação com o livro, assim a “relação directa com o conhecimento acabaria por encontrar viabilidade nas práticas artísticas que começaram a encontrar na publicação, a possibilidade de expansão da obra de arte” (Gonçalves, 2010) através do envolvimento de perspectivas artísticas com a forma e conceito do livro. De acordo com Carrión (1975), trata-se da “Nova Arte de Fazer Livros”.

De um modo geral, “no final da década de 1950 [...] a ideia de um artista fazer livros como obra de arte era inusitada, os tipógrafos e os editores faziam livros. Os artistas podiam ter um catálogo de exposição ou publicar obras num jornal ou numa revista. Caso fossem muito conhecidos podiam inclusive ter uma monografia dedicada ao seu trabalho, impressa em papel acetinado com um ensaio escrito por um crítico ou curador. Podiam contribuir com imagens para acompanhar o texto de um poeta clássico ou contemporâneo numa edição de luxo ou *livre d'artiste*. Mas criar um livro como uma obra de arte original?” (Drucker, 2015, p. 137). Esse tipo de edição de artista era muito pouco conhecido e bastante exclusivo. Estendendo a ligação a jornais, *fanzines* e outras formas de publicação independente congéneres sabemos que o livro se cruzou com diversos movimentos artísticos do século xx, com práticas distintas como: no contexto do Cubismo, Pierre Albert-Birot com poesia concreta e o que esta disciplina envolve; no Futurismo Russo Velimir Khlebnikov também na poesia concreta e Natalia Goncharova com o livro ilustrado; no Futurismo Italiano o artista e designer Fortunato Depero e o autor do Manifesto Futurista, Filippo Marinetti. Assim, pode ser traçado um caminho de épocas com vivências culturais e sócio-políticas dissemelhantes que foram renovando o livro, desde o Expressionismo, o Surrealismo e o Dadaísmo até aos movimentos pós-guerra como o Letrismo, *Fluxus*, Arte Conceptual, *Pop-Art* seguidos de uma onda de *small press* por toda a Europa — com prestigiados nomes como os americanos Ed Ruscha, Sol LeWitt e o alemão Dieter Roth — culminando no actual universo da Arte Contemporânea. Diante dos autores enunciados e muitos outros que produziram publicações, a grande maioria em número de exemplares bastante limitado, este é um percurso histórico no qual o livro enquanto *medium* físico, veículo de pensamentos visuais e conceptuais, se volta para si mesmo (como de resto sucedeu com as práticas artísticas convencionais) e é visto como o suporte mais apropriado para disseminar os mesmos alcançan-



Fig. 9) *Collected Works, Volume 12: Copley Book*
Dieter Roth, 1974
© MoMA

do espaço como campo de criação e prática artística, apto a ser explorado por meio de prismas diferenciados, de acordo com a época, o artista e as suas próprias intenções.

No decorrer do percurso da arte contemporânea, surge em destaque uma época com cenário alternativo que prenuncia a Idade de Ouro das publicações de arte: os anos sessenta. Década em que o mundo da arte coloca em causa os suportes e técnicas convencionais e reconhece que a pintura e a escultura tradicionais representam apenas um segmento de todoum conjunto de meios de propagação da expressão visual sendo que os *media* visuais, tais como o vídeo e fotografia, poderiam ser utilizados na qualidade de extensões destas disciplinas primárias. É então

a óptica de desmaterialização da obra que conduz à materialidade do livro, sendo este um infindo espaço alternativo comunicante por si mesmo, susceptível às atenções dos artistas, esta corresponde a uma época de descoberta e questionamento dos atributos do livro. Artistas tornam-se sensíveis e curiosos em relação ao objecto, o que se desdobra num enorme impulso quanto à utilização e exploração da publicação como meio (não necessariamente e apenas literário) e forma de expressão altamente versátil e reproduzível, como objecto, bem como quanto às técnicas envolventes, por exemplo a impressão como instrumento de criação. A materialidade do objecto-livro não se define apenas pelos aspectos estéticos, este aproxima o espectador e torna-o activo, o livro exige o corpo, é para ser tocado, manipulado (rasgado, dobrado, etc.) e não para ser observado à distância. Ao beneficiar da publicação “como meio de documentação e como território de ruptura” (Gonçalves, 2010) que reúne a habilidade de comunicar através do tempo e do espaço, os autores reagiram ao mercado da arte acreditando que os limites das galerias e museus deveriam ser desafiados e reinventados. Existiam outras alternativas a espaços de exposição e distribuição de obras podendo o livro, democrático dada a acessibilidade dos meios de impressão, ser uma exposição portátil, mais exequível a todos de ser produzida do que qualquer exposição convencional de arte.

A mesma lógica marginal e de contestação própria da década de 60 configura também a década seguinte. Num período em que o livro agita e desafia os padrões e instituições convencionais do campo artístico e, portanto, é ainda um *medium* vulnerável pouco compreendido e aceite, assiste-se ao aparecimento de algumas instituições cruciais no apoio e elementos chave na expansão e promoção desta nova forma de arte de todos e para todos. Ressaltam, pela sua longevidade e resistência, dois projectos estabelecidos em Nova Iorque. Um grupo de pessoas vinculadas à Arte (dos quais o artista Sol LeWitt e a crítica Lucy

Lippard) unem os seus intentos e fundam, em 1976, a Printed Matter, Inc. Voltada para a publicação, foi a nível mundial uma das principais organizações independentes sem fins lucrativos que se mantém até aos dias de hoje.

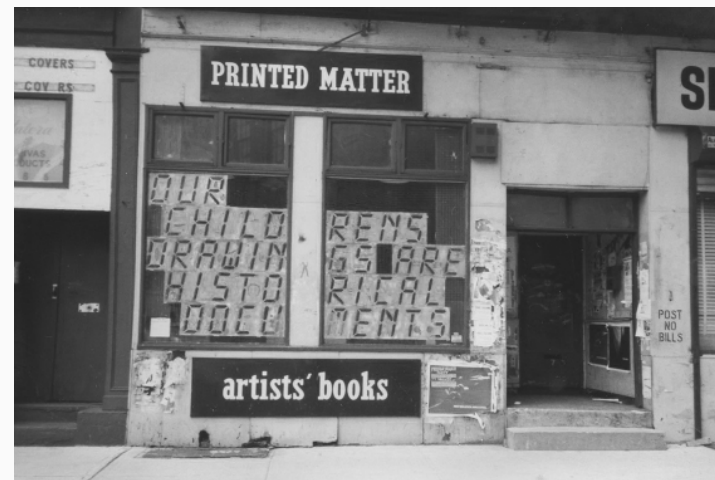


Fig. 10) Montra da Printed Matter, 1981
© Nancy Linn

Instalação na montra pelo artista John Fekner. De 1979 a 1989
Lucy Lippard fez curadoria da montra tendo um artista por mês.

Desenvolvida em resposta ao interesse e produção crescentes de publicações conexas ao *underground*, esta é uma livraria dedicada à divulgação, compreensão e apreciação das mesmas, providenciando um espaço de destaque e de defesa com grande relevância para o meio, onde a visibilidade se torna possível e os curiosos podem folhear e adquirir este género de publicações portadoras de significados. Ao longo dos anos, a livraria passou por zonas distintas de Nova Iorque tornando-se um espaço cada vez mais amplo, receptivo a exposições e eventos que contribuem para a vitalidade cultural da própria localidade. No mesmo ano surge a Franklin Furnace, fundada pela artista

feminista Martha Wilson. Com a construção de um extenso arquivo independente de publicações à margem internacionais produzidas por artistas contemporâneos, contribuiu para o desenvolvimento e inserção deste objecto na História de Arte. Em 1993 a Biblioteca de Arte do MoMA adquiriu esta incrível colecção de mais de 13 500 publicações, a maior dos Estados Unidos, que continua a crescer. A livraria e galeria especializada Other Books and So (1975-1978), fundada em Amsterdão pelo artista, editor, curador e teorista mexicano Ulises Carrión fez também parte de um dos espaços pioneiros. Focado em trabalhos artísticos experimentais na forma livro produzidos por artistas e escritores de todo o mundo, responde a lacunas inerentes ao complexo local de instituições de arte e cria novas redes de partilha e de troca intercontinentais entre artistas, expandindo a prática.

Devido à produção em massa, as benesses relativas ao fácil acesso geográfico e económico por parte de um maior número de curiosos, fizeram com que os autores desconstruíssem o conceito comum de obra de arte e se voltassem para a publicação enquanto prática e modo de expressão criativo, onde passaram a materializar ideias e conceitos a partir da sua estrutura convencional porém não inerte, podendo também ser ela própria reinventada. “O livro é o veículo adequado para determinados tipos de ideias, como a película o é”²⁷ (Phillpot, 2013, p. 33), assim, após a sua re-descoberta é utilizado para expressar convicções que não encontrariam sentido noutras formas. Este objecto foi compreendido como meio de divulgação acessível e considerado uma tela em branco pronta a acolher e expressar significado (enquanto significante), tornar-se obra e circular, possibilitando o contacto directo e físico entre o leitor/espectador e a obra original fora dos sistemas *mainstream* das galerias e museus. Contudo, algumas destas instituições ditas comerciais abraçaram a nova perspectiva dos artistas, concederam e apoiaram a experimentação do próprio catálogo como

extensão da exposição, o que originou um género híbrido do catálogo.

A transgressão da arte "convencional" é apenas uma fracção da arte que reclama domínio do livro enquanto objecto experimental, o mesmo interesse está orientado para práticas como design gráfico, banda desenhada, cinema, música, fotografia e literatura. Estas áreas partilham de uma produção regular de objectos que propõem novos modos de projectar e apresentar a publicação. Em alguns casos, o mesmo conteúdo já materializado na forma livro, pode ser explorado por outras disciplinas, caso de que é exemplo *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, uma narrativa fotográfica originalmente produzida em 1959 pelos arquitectos Victor Palla e Costa Martins (reeditada pela editora Pierre Von Kleist em 2009²⁸), regularmente apresentada como fotolivro, embora se possa encaixar no campo literário, na publicação experimental, na arquitectura ou possa ser inserido num discurso moderno cujas barreiras e sistematização em categorias disciplinares são recusadas, considerando-se um objecto interdisciplinar.

O livro promove muitas outras qualidades que ultrapassam as antes mencionadas sendo o seu suporte, possíveis formatos e formas muitas vezes, o que melhor respondia e responde nos dias de hoje às intenções do autor. Intemporal, é suporte e linguagem. Através da experimentação dos elementos intrínsecos, o autor dá origem a novos significados e é este o cerne que pretendemos abordar quando falamos da especificidade do livro.

Enquanto editor, o autor questiona e “repensa as funções do livro nos seus aspectos físicos, ópticos e psicológicos”²⁹. Este repensar do livro enquandra-se no pensamento de Carrión (1975), que define essa reflexão pela “nova arte de fazer livros” cujas publicações requerem uma leitura inusitada: dependendo do seu formato e forma, mais pequeno ou

imenso, na horizontal (paisagem) ou na vertical (retrato), standardizado ou não, este *medium* possui a particularidade de alcançar determinadas leituras como espaços autónomos e individuais, através da acção livre como o folhear, o percorrer, o tocar, o visualizar, o experienciar, o interagir. Segundo Phillipot, o leitor decide o que ver e quando quer ver (2013, p. 64), sendo primordial que exista uma relação directa íntima entre autor e objecto para que este se autonomize e fomente a relação objecto e leitor. Mas mais do que isso, de acordo com Cardoso (2014, p. 5) “o livro implica o outro: publicar é dar ao público, é disseminar, é sabermos que a obra que está nas nossas mãos vai integrar o mundo e ter uma vida dela: êxito, influência, consequências inesperadas. ***Habent sua fata libelli*** ³⁰ não se resume ao entendimento que o leitor tem do que lê, ou de o livro se autonomizar do seu autor. **O livro objecto, o livro corpo tem também o seu destino**”.

Ainda que seja evidente e incontestável o elo comunicacional entre autor, livro e leitor, é essencial ressaltar que o *medium*, isto é, o meio livro, é o veículo que gera o vínculo entre os três elementos. Concerne também ao meio retratado a propensão para um autor e, principalmente, para um leitor que em outras práticas associadas à sequência, como o filme e o vídeo — meios que tecnicamente compõem uma colecção de imagens ou fotografias — poderiam não usufruir de tanta autonomia formal e de manuseio. Conhecido por todos, o códex concede possibilidades específicas que o distiguem de outras práticas e suportes. Aqui, no que se refere ao autor, falamos de reflectir sobre como comunicar e transmitir o pretendido que, dada a especificidade do livro físico, sendo pensado para a difusão de uma mensagem fechada ou não, passa para o leitor como uma ideia em aberto: o leitor enquanto jogador manipula o livro e a sua leitura, navega e interpreta de forma autónoma, obtendo conclusões próprias. Em oposição ao que acontece com o livro físico, suporte palpável, o filme e o vídeo, por exemplo, “dependem fortemen-

te da tecnologia, a experiência que proporcionam ao espectador é total, o que está muito mais fora do controlo do espectador” ³¹ (Phillipot, 2013, p. 64) que embora possa reflectir quanto ao que observa, pela ausência de fisicalidade não possui espaço total para uma acção activa de participação e intervenção. O livro não depende de interruptores ou comandos, não requer conhecimentos técnicos, não exige nada para além do domínio da língua e nem mesmo este é limitação, induzindo muitas das vezes uma comunicação visual e física participativa.

É na perpetuidade do conceito de autonomia sequencial específica do meio e consciente por parte do autor que surge ***Rixa***, uma reflexão visual que enuncia o poder do leitor que, ao manipular o objecto, subverte quaisquer possíveis intenções do autor e abre o livro em páginas aleatórias, começa a partir do fim, coloca o livro na horizontal ou na vertical, entre outras possibilidades de manusear e ter contacto com o objecto.

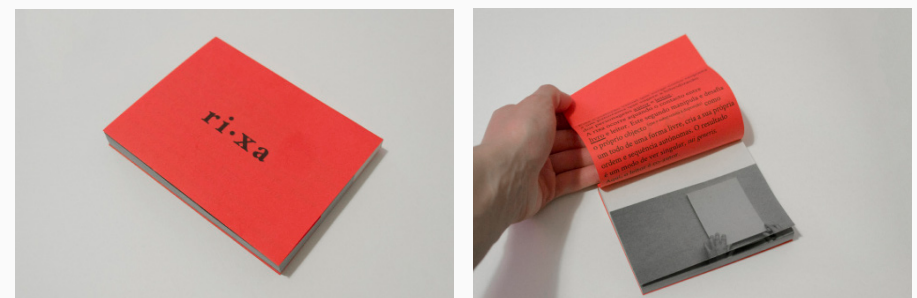


Fig. 11 e 12) *Rixa*
Joana Barros, 2018

Na sua configuração convencional, o livro não é apenas um veículo de reprodutibilidade e de sequência de páginas, este suporta uma forma que pode ser motivo de reflexão. A página e o próprio objecto livro são espaços físicos aptos a experimentação com a qual estão associadas

oportunidades de potencialização da expressividade autoral. Os modos como o livro enquanto um todo e os elementos intrínsecos podem comunicar com o leitor são infindáveis, o livro físico é um espaço infinito. Claudel (1965, p. 79, *apud* Pires do Vale, 2015, p. 125) considera o livro um “laboratório de imaginação”³², assim podemos também pensar o livro como laboratório de experimentação, um *atelier*: lugar de exercício e reflexão; contudo, mediado, e a mediação é um exercício crítico, pressupondo escolhas e deliberação. “Um livro possui peso, dimensão, volume e características tácteis, características que são manuseadas pela mão como a sua forma óptica é manipulada pelo olho”³³. O fascínio pela materialidade do livro exige complexidades na escolha do papel mais adequado, da melhor tinta, impressão, encadernação, etc., sendo indubitável que estas decisões causarão impacto para a projecção das concepções do autor e aquando o posterior manuseio.

O livro possui a habilidade de unir e representar um número de discursos e disciplinas num objecto portátil, material e conciso pela interacção entre palavra e imagem. A esta prática cabe o papel de testar os limites da convenção dos diversos constituintes do livro, objecto físico e conceptual. Neste contexto, o livro é geralmente produzido através do cruzamento da representação de diferentes disciplinas no qual não cabem definições interpretativas fechadas. O artista inglês co-fundador do movimento *Fluxus* dos anos 60, Dick Higgins (1938 — 1998), sugere o livro enquanto forma *intermedia*, ou seja, este é espaço de afluência interdisciplinar, derruba fronteiras e combina diferentes disciplinas, campos e ideias de um modo particular, resultando nesta terceira forma de arte híbrida. A componente predominante do livro é a linguagem, nele as palavras e as imagens convivem sem que haja necessariamente uma relação hierárquica entre elas. Higgins revela o substantivo *intermedia* pela primeira vez em 1966 no 1º número do boletim *The Something Else Newsletter* da sua editora Something

Else Press, Inc., em Nova Iorque. O termo vem fundamentar especificidades complexas de práticas subversivas que surgem na época como a *performance* e o *happening*, designando a formação de um novo meio a partir da inter-relação de disciplinas divergentes.

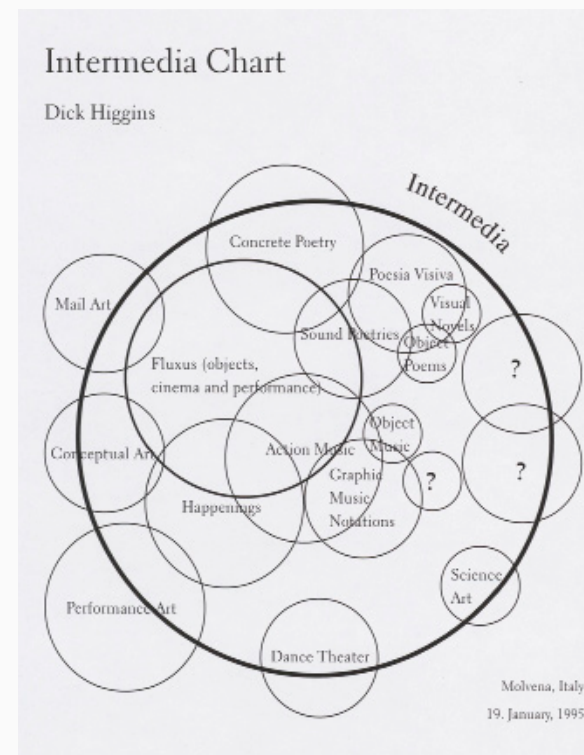


Fig. 13 | *Intermedia Chart*
Dick Higgins, 1995
© Estate of Dick Higgins.

E esta característica é estritamente extensível à ideia de publicação. Segundo Drucker (1995, p. 70) “os livros eram uma forma de *intermedia* por excelência desde que podem conter imagens, textos, marcas e materiais num formato que é flexível, mutável e variável no seu potencial de se desdobrar do sublime ao ridículo, do comum ao inusitado, do inconspicuosamente neutro para o absolutamente escandaloso”³⁴. Ao inter-relacionar dois elementos (como o texto e a imagem) o objecto

livro tem a capacidade de formar uma terceira coisa. Porém, mais do que apenas texto e imagem, a própria prática da publicação poderá também ela ser inter-relacionável com outras, é possível transpor, a partir de um ponto de vista, uma *performance* para o livro, por exemplo, e essa *performance* transforma-se-à em outra coisa que poderá ser independente da mesma, como esclarece David Guéniot, na perspectiva de editor (em anexo, p. 118), sobre *I am Sitting in a Room Different From the One You are in Now* (2014) da autoria de João Fiadeiro.

“A *performance*, como a música, é mais difícil de transpor para o livro. Na música tens uma partitura mas o que é a música? O que é o som? É difícil transportar isso para um livro e o suporte não parece muito adequado. O mesmo acontece com a *performance*, porque muitas vezes não fica na tua memória, desaparece, e tentar transcrever isso para o papel, para o objecto livro é muito difícil. Aqui estou interessado em criar dispositivos, isto é, essa passagem é impossível, porém interessa-me o que conseguimos fazer estudando bem como funciona a *performance* (este espectáculo/ensaio exercício do artista/coreógrafo) e como é possível desenhar um dispositivo que pode ser aplicado na publicação. É exemplo concreto *I am Sitting in a Room Different from the One You are in Now* [2014], um projecto realizado também com o João Fiadeiro, que é uma parte da *performance* na qual o coreógrafo utiliza uma máquina *Xerox*, coloca a sua cara no vidro e vai tirando fotocópias e colando numa fita suspensa, depois fotocopia a fotocópia, fotocopia a fotocópia da fotocópia, etc., este processo está sempre a ampliar, por isso há uma perda de informação, a fotocópia fica cada vez mais difícil de ler.

O mesmo acontece com a banda sonora [de 1969] do compositor experimental Alvin Lucier que está a dizer uma frase, depois vai gravar a gravação e depois vai gravar a gravação da gravação...coisas dos anos 60/70, não existia digital na altura, por isso havia uma verdadeira perda da qualidade do som, assim, depois de 50 minutos já não se consegue perceber nada do que está a ser dito, e obtém-se apenas uma distorção de sons e o ritmo da palavra. Pensámos o que poderíamos fazer com isso e optámos por isolar apenas esse momento da peça, por haver uma relação com a imagem (são reproduzidas imagens no palco). Decidimos recolher uma das fotocópias que ele tirou no espectáculo e vamos reproduzir a ideia num livro: vamos fotocopiar a fotocópia e fazer uma pequena publicação apenas com esses resultados. Há uma capa que se fecha em si, com o João sentado numa cadeira [direita], do outro lado a fotocopiadora [esquerda] e no verso uma fotografia da fotocópia amassada, ou seja, tentamos fazer com que a própria *performance* seja partitura para o livro, como se fosse um espelho. Contudo, a publicação tem a sua autonomia, quem não sabe da *performance* pode ver o livro. A ideia é tentar encontrar maneiras de transpor um dispositivo para o livro e isso tem a ver com a ideia das potencialidades, ou seja, o livro pode falar de muitas coisas e até pode ser desafiado por essas matérias que não podem ser publicáveis, como a dança, a música, etc., tem que se forçar um pouco o formato, o livro tem que mostrar as suas qualidades plásticas, até onde pode ir, para acolher um conteúdo que poderá não ser natural para ele.”

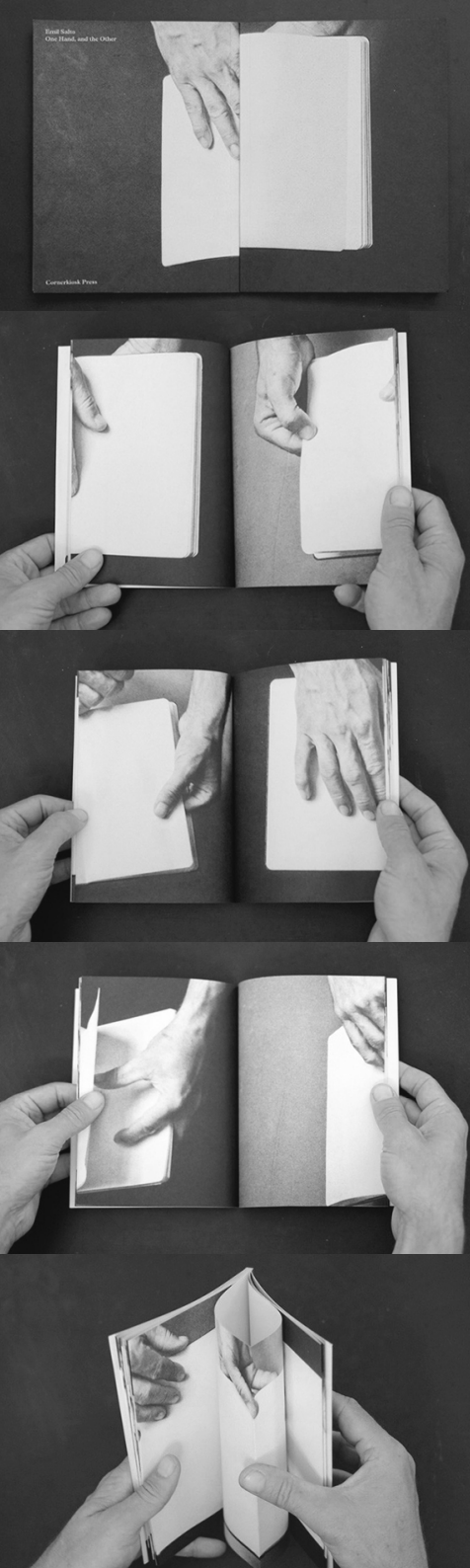
Para Guéniot a criação de uma terceira coisa a partir de um ponto de vista está também associada ao processo de edição que consiste na ideia de **“associar informações para criar novas, ao associar duas informações estou [o editor] sempre a criar uma terceira e é esta terceira a mais importante, é nesta que o leitor se vai projectar”**. Sendo essencialmente o ponto de vista formulado, motivo pelo qual essas informações são associadas, que faz com que o objecto tenha aquela forma final e não outra.

Posterior à produção da publicação, o leitor individual possui um papel fundamental de co-autoria, o seu contacto e interacção com o objecto estão para além do que o olho percebe. Na relação entre livro e leitor, existem mais do que elementos puramente intelectuais. Passível a uma sequência autónoma assente na percepção do leitor singular que, ao conceber uma linearidade própria, define a posição de autor. Ainda no momento da leitura, ao folhear o objecto palpável incita a estimulação dos vários sentidos, o que remete à relação física e singular, uma experiência com uma dimensão háptica, característica determinante do seu mecanismo. Assim, além das palavras, das imagens e da sua relação, é necessária a participação activa do leitor que manipula o objecto no sentido de compreender todos os elementos, construindo uma leitura. Diferente de outros meios, todos nós sabemos como usar um livro comum (literário), é de conhecimento inato detectarmos qual o seu princípio, meio e fim e aplicar essa ordem, porém, o "novo livro" é para ser sentido, olhado e lido, sem que o leitor se sujeite a qualquer regra preestabelecida de leitura e de navegação. Se o livro tradicional, exige uma leitura linear e completa, do início ao fim, o “novo livro”, descrito por Carrión (1975), não necessita tal leitura, sendo a compreensão da estrutura total (isto é, conceptual e formal) do livro o intento principal. Ler um livro “é um processo distinto, híbrido e descontínuo”³⁵ (Cabau, p. 4, 2014). Em suma, cada componente é comunicante e é ao mani-

pular, interpretar e associar os elementos como um todo que o leitor produz o seu próprio livro.

“Ninguém nem nada existe isoladamente: tudo é elemento de uma estrutura”³⁶ (Carrión, 1975)

O livro, em adição à submissão de inter-relações entre texto e imagem, é para ser visto, lido e sentido. Distinto de outras formas sequenciais das artes visuais nas quais o espectador não detem de poder de manipulação, independente de tecnologias para tornar o seu conteúdo acessível, o leitor possui o poder de subverter às intenções do autor e pode voltar para trás, pode fazer *replay*, começar o livro em qualquer página, ler passagens fora de sequência, terminá-lo sem ser no fim determinado pelas convenções e assim por diante. A acessibilidade física literal do livro, a sua portabilidade não necessita de quaisquer tecnologias ou equipamentos para tornar o seu conteúdo acessível ao espectador, a não ser um par de mãos e é este factor que torna o livro um objecto de afectos.



"One Hand, and the Other, de Emil Salto, publicado pela Cornerkiosk Press, expõe gestos manuais e retângulos que entram no enquadramento e fixam a narrativa. Um belo exemplo de maneabilidade (literalmente) do livro '...assim como o facto de que não requer qualquer equipamento para que o seu conteúdo seja acessível ao espectador, a não ser um par de mãos.' Um bonito exemplo também em termos de coerência com a forma do livro. O conteúdo funde-se na forma — necessita desses elementos para ser amontoado verso com reverso num livro. Estas páginas em conjunto numa sequência numa parede nunca teriam o mesmo efeito que têm encadernadas num livro. Porque? Porque a manipulação pelas nossas mãos nas páginas que mostram mãos accionam a pessoa mais provavelmente também de um modo físico. É de certa forma satisfatório." ³⁷

Fig. 14) One Hand, and the Other
Emil Salto, 2014
© Emil Salto

"Há uma mão e outra e depois a outra. Ecos de luz solar de um ano expondo gestos manuais, uma sombra suave contra a mudança de fundo e um rectangulo brilhante a entrar no enquadramento e a fixar a narrativa". ³⁶

NOTAS

²⁷ No original: *The book is a vehicle suitable for certain kinds of idea, as is film.*

²⁸ A editora volta a editar a publicação em 2015.

²⁹ No original: *rethink the book functions in their physical, optical and psychological aspects.* Em Kepes, Gyorgy *et al.* (1949), *Graphic Forms: The Arts as Related to the Book*, p.8, Harvard University Press: Cambridge, Mass. (*apud* Hollis, 2014, p. 49)

³⁰ Locução latina que significa "Os livros têm o seu fado". Em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha] <https://www.priberam.pt/dlpo/habent%20sua%20fata%20libelli> [Acedido a 6 de Fevereiro de 2018].

³¹ No original: *are heavily dependent upon technology, the actual experience that they offer the spectators is a total one, which is [as much] out of the control of the spectators.*

³² Claudel, Paul (1965), 'La Philosophie du Livre' em *Oeuvres en Prose*, Gallimard: Paris.

³³ No original: *A book has weight, size, thickness and tactile qualities, qualities which are handled by the hand, as its optical form is handled by the eye.* Em Kepes, Gyorgy *et al.* (1949), *Graphic Forms: The Arts as Related to the Book*, p. 8, Harvard University Press: Cambridge, Mass. (*apud* Hollis, 2014, p. 49)

³⁴ No original: *Books were a form of intermedia par excellence since*

they could contain images, texts, marks and materials in a format which was flexible, mutable and variable in its potential to stretch from the sublime to the ridiculous, the ordinary to the unusual, the inconspicuously neutral to the absolutely outrageous.

³⁵ No original: *is a diverse, hybrid and discontinuous process.*

³⁶ No original: *Nobody or nothing exists in isolation: everything is an element of a structure.*

³⁷ No original: *There's a hand and there's another and then there is the other. Echoes of year-old sunlight exposing hand gestures, a soft shadow against changing background, and a brilliant rectangle entering the frame and fixating the narrative.* Em <http://www.salto.dk/index.php/books/one-hand-and-the-other/> [Acedido a 1 de Junho de 2017].

³⁸ No original: *One Hand, and the Other, a book by Emil Salto, published by Cornerkiosk press, exposes hand gestures and rectangles entering the frame and fixating the narrative. A beautiful example of the handiness (literally) of the book '...as well as the fact that it requires no equipment to make its content accessible to the spectator, other than a pair of hands.' A beautiful example also in terms of coherency with the book form. The content merges into the form - it needs these elements to be stacked back to back in a book. These pages put together in a sequence on a wall would never have the same effect as they have bound in a book. Why? Because the manipulation by our hands of the pages showing hands triggers the person most probably also in a physical way. It's somehow fulfilling.*

***Independentemente das causas,
um novo desenvolvimento neste
renascimento do livro tem sido
o interesse em editar e publicar
enquanto processo estético e
experimental.***

Mário Moura (2014, pp. 10-11)

3.6)

EXPERIMENTAÇÃO DA FORMA

Ao pensar no livro, tendemos a associar de imediato a textos de géneros específicos impressos em páginas. No circuito comercial, em geral são privilegiadas as dimensões textual e imagética sendo que pouco valor semântico é cedido à forma — concernente a toda a dimensão física — ou seja: ao tipo de papel, composição formal, dimensão e proporção, encadernação, cores ou quaisquer outros elementos que compõem o livro como objecto. Este modo redutor de ver a publicação levanta questões aos mais curiosos que, considerando a mesma um todo de um conjunto de partes, voltam o livro para si mesmo. Neste indagar "é quase inevitável que determinado tipo de conteúdo dite determinada forma" ³⁹ (Klaus, 2015) contudo, a fim de explorar e desconstruir os limites do objecto, é fulcral um pensamento de convergência (que resulta numa coerência do conteúdo por inteiro) entre os elementos formais, textuais e imagéticos intrínsecos. Clarifique-se assim que

a forma, enquanto parte do todo, é construída com base no ponto de vista deliberado pelo autor-editor-designer estando directamente conexas ao conteúdo e, por isso, abarca influência sobre leitura deste.

A forma
é conteúdo
comunicante.

O objecto livro propõe inúmeras possibilidades de experimentação pelo que o mesmo conteúdo (significado) poderá dar forma a diferentes publicações (significante). O objectivo e desafio do autor-editor está exactamente em dar a forma mais responsiva ao seu ponto de vista, para que essa coerência possa passar para o leitor ainda que sempre sujeita a uma leitura em aberto, precisamente por ser um ponto de vista congregado a partir de um conjunto de factores debatidos entre autor, editor e designer.

Não existe apenas uma causa para a sobrevivência do livro ao longo de séculos e de fronteiras culturais, um objecto é recuperado porque satisfaz múltiplos interesses por vezes divergentes. Mas estará este objecto ancestral restrito à sua forma convencional? Moura (2014) refere que quaisquer que sejam as causas, um novo desenvolvimento neste renascer do livro é tangente ao renovado interesse em editar e publicar como prática e como processo estético e experimental, suportado pela regressão e reinvenção de todo um conjunto de métodos de criação associados a técnicas obsoletas que se afirmam na forma da publicação e que geram novos contextos de produção, circulação e consumo de materiais publicados e, frequentemente, auto-publicados.

Como criativo polivalente, por realização pessoal e pela exigência por parte do mercado de uma linguagem gráfica singular e inovadora,

o autor-editor-designer tem a necessidade constante de procurar novos caminhos, ferramentas, experiências artísticas, novas formas e significados, reinventando os existentes sendo que as possibilidades de criação formal, conceptual e técnica são colossais.

No meio independente é comum aos autores-editores-designers ser tirado partido do seu maior privilégio, a liberdade, a fim de valorizar e beneficiar dos elementos (partes) que estruturam o livro (todo) para a construção de uma narrativa coerente. Neste contexto, todas as características da forma livro são intrínsecas ao trabalho. Além de essencial para a concepção de um objecto coeso e autónomo, a publicação pensada como um todo é factor crucial para uma mais completa relação física e háptica entre leitor e objecto e para que esta se torne também uma experiência livre a partir do que é dado ao leitor, sendo este assim co-autor.

Seria impossível enumerar todos os autores e publicações que partilham este tipo de discurso dentro do qual existem infinitas técnicas e métodos que podem ser aplicados para transportar determinada mensagem, pelo que foram seleccionados e estudados dois exemplos, em algum aspecto de referência, com perspectivas particulares: da obra de Bruno Munari, abordamos os *Livros Ilegíveis* produzidos à mão em cópias únicas em 1949 e publicados em massa nos dias de hoje, e os consequentes *Pré-Livros*, publicados pela primeira vez por Danese (Milão) em 1980. As duas séries remetem para a exploração da materialidade e forma da publicação. Posteriormente é analisada uma publicação contemporânea *On The Self-Reflexive Page* (2010) de Louis Lüthi que, dentro do objecto livro na sua forma tradicional, explora essencialmente a página através da apropriação de composições inusitadas de outras obras. Estas composições apresentadas em páginas de obras essencialmente literárias de metaficção ⁴⁰, embora consideradas abstractas,

exploram técnicas de proximidade com o leitor, trazendo força e dinamismo à obra e à leitura. No seguimento da perspectiva do presente trabalho, a escolha dos dois autores parte da ideia de destacar duas vertentes em nada semelhantes de experimentação, reforçando assim as potencialidades do objecto cujas possibilidades de experimentação são imensuráveis.

Interessado num conjunto de possibilidades artísticas, Munari foi um artista multidisciplinar completo, percorreu o design, a fotografia, a pintura, a escultura, mas também foi um educador e investigador de referência intemporal que se destacou essencialmente a partir dos anos cinquenta pela sua profunda contribuição nas artes com uma abordagem voltada para o processo criativo, Bruno Munari (1907—1998, Itália) foi um prolífico, mas também um prolixo. Passou pelo segundo Futurismo dos anos 30 e, no fim da década de 50, pelo Movimento de Arte Concreta [MAC] que deu início à reinvenção do objecto livro. Após uma agitação de criatividade os artistas direccionam as suas ideologias formais e conceptuais para a experiência intensiva, porém Munari seguiu uma linearidade de originalidade pessoal e dedicou sempre a sua actividade criativa à experimentação.

Assumindo um papel de extrema importância para o MAC, desenhou diversas capas do *Bollettini di Arte Concreta* que se iniciou em 1951 e consistiu num conjunto de pequenas publicações de formato distintivo, o quadrado, que reportavam detalhadamente trabalhos de vários artistas e hoje formam um documento chave para a história da arte italiana daquele período. A perícia formal e conceptual deste projecto afirmou o forte desejo de elevar a publicação para que esta transmutasse de apenas um meio de comunicação para o *status* de trabalho criativo.



Fig. 15) Capa *Bollettini di Arte Concreta 5*, 1952
© Munari's Books (2008)



Fig. 16) Capa *Bollettini di Arte Concreta 10*, 1952
© Munari's Books (2008)

O imperativo ético na obra de Munari centra-se em clarificar reflexões próprias e em tornar o seu trabalho inteligível, usável e adaptável. Em função disso, a libertação de hierarquias entre as formas de arte tradicionais estritas e outras decorrentes que adviram da sua ruptura faz com que a sua obra transcenda quaisquer géneros, categorias ou tipologias estéticas, ou seja, circunscreve fronteiras entre a arte pura e a produção artística. Munari explorou o livro e os seus limites durante toda a sua carreira, este objecto foi parte do seu quotidiano, sendo considerado um dos principais precursores que contribuiu para o incentivo à exploração das propriedades formais do livro, bem como para os avanços da produção de publicações em grandes tiragens por meios acessíveis, isto é, meios de produção industrial. Para o artista, o livro corresponde a um veículo de prazer e de conhecimento, é onde está o saber, “graças aos livros o indivíduo pode aumentar os conhecimentos dos factos e compreender muitos aspectos do que acontece, os livros podem despertar outros interesses, os livros ajudam a viver melhor” (Munari, p. 231, 1981). Munari era um experimentador, a possibilidade de descoberta de outras funções do livro para além da habitual fascina-

va-o. Assim, a importância do conhecimento empírico está latente na base do seu método que se resume a uma filosofia de 'fazer para compreender'. O artista concebeu inúmeras experiências e consequentes reflexões criativas a partir e sobre o livro. Renuncia a comunicação escrita a favor de uma forma de expressão unicamente visual e háptica, e examina a utilidade do objecto, o seu conteúdo e a sua estrutura formal e material, estando o seu trabalho para além de quaisquer tipologias estéticas ou de propriedade comum. Concentrou-se na forma, matéria, dimensão e cor para a construção de discursos, na sua maioria, inteiramente visuais. O resultado é a publicação de quase 180 livros, entre os quais obras teóricas e didácticas, dedicadas ao meio educativo.

Na década de 40 começou a imaginar e produzir os seus primeiros livros para crianças de dimensões pedagógicas, com estes livros nas mãos o leitor descobre possibilidades infinitas facultadas pelo objecto, como em *Mai Contenti* de 1945, o primeiro da série 'I Libri Munari' que questiona a própria ideia de livro infantil e traz novas conjunturas de comunicação, constituída por 10 títulos dos quais sete deles publicados na Mondadori. Nesta série a "imagem tem primazia sobre o texto" (Séguinier, p. 26). Em virtude do interesse pela pedagogia, da qual o jogo é parte essencial, Munari criou objectos-jogo — pequenas portas que abrem e outras surpresas — que em tudo incitam o leitor a virar a página.

Pouco depois da criação do MAC, em 1949, iniciou a projecção dos 'Livros Ilegíveis' ⁴¹ destinados sobretudo a um público adulto, estes objectos de formato incomum para a época (o quadrado), de início foram produzidos manualmente em cópias únicas embora nos dias de hoje sejam massivamente publicados por todo o mundo. Em 1950, é exibido um conjunto de 'Livros Ilegíveis' na livraria Salto, em Milão.

Poderá o livro enquanto objecto independente de palavras e imagens comunicar algo? Por meio da experimentação pura, o autor explora a possibilidade de uma "resposta efusiva física aos materiais com os quais trabalha" ⁴², numa análise global abandona a noção comum de comunicar através da escrita (que na sua generalidade transporta o leitor para conceitos preestabelecidos) a favor de um discurso com base na estética pura preenchida pela comunicação visual e táctil, com uma leitura aplicável ao objecto e por isso acessível a todos os leitores/ utilizadores que interagem, independente da sua idade, cultura e nacionalidade e a esta capacidade de interpretar e criar significado de informação apresentada em forma de imagem ou visual chamamos de 'literacia visual' ⁴³ (Debes, 1969, p. 25-27, *apud* Avgerinou, 1997, p. 281). Na série de *Livros Ilegíveis MN*, Munari presta particular atenção ao papel e à página como comunicante de uma linguagem visual, com o uso de materiais e texturas inusitadas é enaltecida a importância do espaço "vazio" ⁴⁴, são usadas cores vivas e as páginas cortadas de forma irregular. Estes livros inteiramente visuais excluem o texto e desafiam aquilo que é um meio e modo de expressão convencional ao criar o seu próprio dialecto através da linguagem universal visual e háptica, com maior zelo na forma e na cor pensando no movimento do manusear, em algumas ocasiões desafia também a flexibilidade e coloca fios por diversas páginas, como em *Libri Illeggibile N.Y.1*, produzido em edição de tiragem substancial e publicado pelo MoMA em 1967. Através destes detalhes o livro é pensado do particular, mais em concreto, da página individual, para o todo.

Em suma, no âmbito destes exercícios visuais em torno do livro, revelou-se crucial no domínio do trabalho de Munari a tentativa de responder a problemas que questionam quais as possibilidades de se "comunicar, visual e tactilmente, apenas com os meios editoriais de produção de um livro" (Munari, 1981, p. 221) bem como o que pode

expressar o objecto em si, ausente de palavras. A falta de índice, de número de página, de palavras, torna o virar da página uma experiência rítmica abstracta ao invés de um modelo de narrativa tradicional, estes aspectos favorecem a participação do leitor, que se torna igualmente um autor ao compor por si mesmo a sua interpretação do livro, tornado objecto.

A máxima 'fazer para compreender' alude assim também à experiência do leitor. A ilegibilidade referente à ausência de texto e, conseqüentemente, a uma expressão puramente visual e háptica vem expandir a autonomia criativa aquando a manipulação do objecto, o que significa que o mecanismo mental não é completamente revelado, é sim deixado em aberto para que o leitor usufrua de autonomia aquando a leitura e interpretação. Neste objecto com compleição de jogo são apenas dadas pequenas ideias pré-concebidas, torna-se possível descobrir pelo esforço intelectual e imaginativo do usuário singular, como utilizá-lo e como poderá comunicar dada a narrativa não vulgar, e é esta a pretensão do autor. Segundo Séguinier (2016, p. 28), para Munari "o conhecimento resulta sempre de uma descoberta". Os Livros Ilegíveis são pensados com o intuito de que a forma, enquanto significante é definida por um conceito puramente visual assim, estes pequenos livros quadrados são criados de dentro para fora, o aspecto da forma livro é levado a um extremo sendo os elementos inerentes à fisicalidade do objecto usados como parte da narrativa para expressar da melhor forma o "conteúdo" da publicação dentro do ponto de vista do autor.

Estes são, manifestamente, objectos que reúnem o prazer táctil e visual, o cerne são a página e o material que a constitui, a experimentação criativa e conseqüente desconstrução do seu material e formato convencionais. Partindo de uma análise em torno do papel, material que por norma constitui a página, este é um elemento comum à grande maioria

dos livros, contudo, embora existam excepções de edições geralmente inseridas no domínio de produção em meios paralelos, este é pouco explorado, de um modo geral, a sua escolha não se baseia na importância da dissipação de uma metalinguagem, sendo utilizado apenas como suporte a textos e eventuais imagens. Porém, a página pode ser constituída por inúmeros materiais que não o papel convencional, para Munari são as qualidades do material — como a textura, a cor, a opacidade e a transparência — que reflectem aquilo que o mesmo comunica. Com base nas suas propriedades o papel transporta-nos para ideias díspares e o propósito de toda a sua experimentação traduz-se na utilização do material como linguagem visual.

Mas como poderão estes livros-objecto comunicar? É frequente o papel ser usado para suportar texto e imagem e não para comunicar. Quanto à forma da página, dado que "o voltar da página é uma acção que se realiza no tempo e portanto participa no ritmo visual-temporal" (Munari, 1981, p. 224), o autor encontra na semântica e naquilo que é a literacia visual que propõe à página (a partir da cor, da forma, da textura, etc.) a resposta para o modo de ver e interpretar este elemento — que poderá remeter à ideia de vídeo onde a página representa o plano e os seus limites físicos (largura e altura) regulam o espaço — a sua variação com ordem crescente, decrescente ou alternada e sobreposição com diferentes formas gera dinâmica e ritmo, já o oposto remeterá para uma informação visual monótona. Da série, exceptuando o *MN5*, cada página é cortada com uma configuração heterogénea, cuja forma está conexas e é complementar à página anterior e à subsequente. Porque são o material, o papel e as cores, antes mesmo da forma, que asseguram a função narrativa, nesta série é dada ênfase à ideia de ritmo através da alternância entre formatos e cores das páginas, as suas publicações incutem movimentos, surpresas, revelam novas imagens sob tantas outras. As formas abstractas deste trabalho não são apenas

para ser vistas, é prestada particular atenção ao acto de virar a página, à manipulação e consequente experiência do leitor/utilizador. Estes modelos podem ser manuseados ao abrir as “páginas ao acaso, começando onde se quiser, andar para a frente e voltar para trás, para compor e decompor todas as possíveis combinações” (Munari, 1981, p. 226) que dispõem de inúmeras possibilidades dentro de uma experiência rítmica, associável a uma composição musical providenciada pela manipulação da página que constitui o *beat* da composição e que, de segundo para segundo, ganha vida numa constante mudança de cores e formas, sendo parte de uma narrativa visual-temporal ritmada.

Nos 'MN' como em outros ilegíveis, os elementos convencionais constitutivos do livro estão omissos, alguns não têm título ou não indicam a editora, por exemplo. Características distintivas do trabalho são anuladas por meio de um método intrigante de remoção de informações e substituídas apenas pela extraordinária virtude visual.

O autor partilha a importância de formar pessoas para uma mentalidade mais elástica. Formação essa que deverá ser implementada nos primeiros anos de vida no sentido de obter maior flexibilidade e menos condicionamento quanto à modificação de pensamentos sem se reger a regras fixas impostas em algum momento da sua vida de modo a que o pensar, imaginar e ser criativo sejam acções mais puras. Contribuindo para esta transformação instrutiva, na década de 80 com a editora Danese, Munari dá continuidade ao seus ensaios em torno da literacia visual, agora mais incidentes na exploração de diferentes materiais, e concebe a série 'I Prelibri' (Pré-Livros). Esta constitui uma biblioteca que dispõe de 12 pequenos livros, direccionados aos os mais pequenos — os que ainda não aprenderam a ler — na qual todos dão seguimento à exploração do formato quadrado (10 x 10 cm) e ao estímulo através do uso de materiais diversos com os quais se formam surpresas e se

“contam histórias simples, visuais mas sem texto, tácteis, sonoros, térmicos, em suma, matéricos” (Séguinier, 2016, p. 27). Neles, a ordem é estabelecida pelo imaginário. Cada livro dá uso a um tipo de material que, em consonância com o formato, activa todos os receptores sensoriais o que desperta sensações de diferentes foros que interpelam todos os sentidos. Em cada livro há um título único para todos: LIBRO. O propósito destes objectos está direccionado para a instrução à leitura, seja ela de que género for podendo assim tornar o livro familiar através da exploração sensorial dos objectos um a um e da comparação entre eles. À semelhança dos 'Livros Ilegíveis' nestes livros, que convêm à escala das mãos das crianças, a invenção da história é inteiramente confiada ao leitor que, de forma autónoma, desenvolve as próprias sequências, narrativas e jogos. Para Munari, o livro “serve para viver melhor” (Séguinier, p. 28) e é na tentativa de ilustrar esta ideia que o seu trabalho se apoia.

Nos seus livros, o autor não sugere dinâmicas de manipulação, por outro lado, incita à verdadeira experimentação, encaminhando a descoberta de resultados distintos. A discussão em torno das relações entre palavras e imagens em livros é eminente e esta é uma ideia totalmente desconstruída por Munari. O livro, e principalmente a publicação, é muito mais do que palavras e imagens. Pela sua própria natureza híbrida e mutante, este *medium* está frequentemente situado na intersecção entre *medias* e práticas divergentes: impressão, escrita, fotografia, design gráfico, entre outras disciplinas que se cruzam num espaço no qual não cabem definições fechadas. Nele, palavras, imagens de qualquer tipo (desenho, fotografia, pintura, banda desenhada, elementos gráficos e até mesmo composições tipográficas), formas, texturas, materiais entre outros elementos convivem sem que haja necessariamente uma relação hierárquica entre elas. A prática da publicação independente concilia e aplica práticas *intermedia*.

Munari foi sem dúvida o artista e designer, italiano, mais eclético do século XX, entregou-se à plenitude multidimensional da criação e expressão artística, todo o seu trabalho nunca prescindiu da aplicabilidade prática, vocacionando-a para a própria vertente educacional e investigativa, o artista foi pioneiro da produção utilitária e reprodução industrial de grande tiragem e da experimentação do livro-objecto. Pela recuperação da sua obra hoje continuam a ser reeditados e produzidos em massa exemplares das publicações, essencialmente pela Corraini Edizioni — em 1984, Munari projectou o protótipo de *MN1* para uma versão produzida em massa, a sua 9ª edição (Junho de 2013) é vendida num envelope branco com uma explanação da história desta pequena publicação e o seu desenvolvimento — com cerca de 60 títulos no seu catálogo, o livro ilegível completa a sua directriz e torna-se um objecto produzido em massa nos anos 90.

Neste contexto, ainda dentro do que constitui a forma, a página é uma "forte interface entre [autor-editor-]designer e leitor flexível o suficiente para responder a uma variedade de exigências enquanto permanece compreensível e comunicativa" ⁴⁵ (Mak, 2011, p. 3) sendo a sua arquitectura um "emaranhado complexo e responsivo de plataforma, texto, imagem, marcas gráficas e espaço em branco" ⁴⁶.

No ensaio *On The Self-Reflexive Page* (2010) de Louis Lüthi, editado pela Roma Publications, conexo à proposta da literacia visual o autor desconstrói o modo convencional como um livro, nomeadamente a página, se apresenta e como se comporta com o leitor. O intento converge através da apropriação para a exploração da espacialidade do plano (página) de uma forma não tradicional: como unidade discursiva e não pela própria estrutura do volume. No interior, as páginas reproduzidas são retiradas de obras de literatura (ou livros de arte que

derivam da literatura) na sua maioria de metaficção, organizadas e apresentadas com base num critério de temáticas, que origina tipologias (capítulos) de páginas auto-reflexivas, respectivamente: Páginas Pretas; Páginas em Branco; Páginas de Desenho; Páginas Fotográficas; Páginas de Texto; Páginas de Números; Páginas de Pontuação ⁴⁷. Esta organização remete, de capítulo para capítulo, a uma narrativa não-linear repetitiva na qual é aplicada a intenção de criar uma taxonomia de como as páginas não textuais funcionam na ficção. O autor reuniu diversas variantes da página negra; página em branco; páginas onde os desenhos assumem a palavra; onde o autor usa uma foto em vez de palavras; páginas onde uma única palavra é repetida múltiplas vezes e, portanto, preenche todo o espelho da folha; e também há as páginas em que números e pontuação desempenham um papel narrativo.

A página — frente ou o verso de uma folha de papel que quando junta a outras forma o livro — corresponde a um determinado espaço, uma tela num ponto específico da narrativa. São exemplo os volumes de metaficção *Tristram Shandy* (do século XVIII), de Sterne, nos quais o autor interpreta elementos visuais como ideogramas auto-conscientes das temáticas, como ocorre com as páginas pretas ou as páginas marmoreadas. Na literatura tradicional os elementos visuais são utilizados como contraponto da narrativa circundante, contudo o mesmo meio pode ser usado para diferentes fins, sendo que neste exemplo embora existam essencialmente elementos textuais, o autor exige uma leitura visual. Em *On The Self-Reflexive Page* o tema é a página auto-reflexiva e, por isso, a abordagem é estendida para os elementos visuais na literatura como grafismos, imagens e texto como imagem sendo que estes não são meramente ilustrativos, são narrativa. Em suma, a experimentação abarca um acervo de possibilidades de composição e significação da mesma na página e, por conseguinte, no todo. Sendo a página (significante) o meio no qual é explorada a disposição dos conteúdos

(significados). A escrita existe na página e na imaginação do leitor. No fim da publicação, Lüthi apresenta um ensaio escrito no qual esclarece o significado das diferentes tipologias de páginas.

Os anos 60 caracterizam uma mudança na literatura tradicional com escritores de ficção experimental dos quais o autor integra alguns exemplos ao longo da publicação. São postos em marcha uma série de recursos gráficos que permitem gerar novos mecanismos de leitura: anulação do texto, utilização de famílias tipográficas distintas, uso de texturas variadas, entre outras. Este tipo de intervenções intensivas na página, de acordo com os elementos ou a ausência destes, e a sua disposição poderá reflectir diversos significados relativos à narrativa, substituindo ilustrações literais e dando azo à liberdade imaginativa do leitor. Quer isto dizer que o autor-editor-designer trabalha forma e conteúdo sem renunciar qualquer um dos dois, pelo contrário, um elemento potencia o outro. As páginas pretas, não constituem realmente páginas pretas, são representadas por uma frente ou verso com um rectângulo preto que preenche o campo de texto de cada página, estas podem remeter para a exclusão ou anulação da comunicação. Se em *Travelling People* (1963) de B.S. Johnson, a página preta interrompe a narrativa e marca com forte carga visual a morte de um personagem; Salvador Plascencia em *The People of Paper* (2005), utiliza rectângulos pretos para marcar a presença de um personagem em particular, ao contrário do que o autor leva a acreditar, o personagem não está morto, a forma rectangular oculta deliberadamente os pensamentos do mesmo. Nas páginas em branco, a ausência de elementos poderá representar um tela vazia para o leitor, o silêncio ou uma interrupção na narrativa, por exemplo. Frestas e intervalos aparecem na textura da narrativa; a gramática correcta é rejeitada; e a pontuação inventiva utilizada; elementos visuais interrompem o fluxo constante do texto; e por aí a diante. *Extremely Loud and*

Incredibly Close (Jonathan Safran Foer, 2015), desenhado por John Gray, é exemplo de uma obra literária que explora as diversas possibilidades de todos estes elementos.

Esta é uma publicação que considera a página unidade discursiva. A página, por si só é um material e, em simultâneo, informação (texto ou imagem), é uma forma autónoma passível de ser lida e não apenas um veículo para a leitura. Os autores aplicados neste âmbito da publicação, lidam com o livro e os seus elementos de uma maneira díspar relativamente ao autor tradicional. Eles estão cientes dos elementos materiais para construir algo: o que é negligenciado como ferramentas, usam como o ingrediente principal. São usados elementos periféricos no plano da imagem central, no espelho de folha, e deixam-nos comunicar como se fossem palavras. Mais, por vezes, é como se dissessem que as palavras não conseguem comunicar ou que é mais fácil mostrar algo do que descrever. “O autor, tornando-se assim o artista da configuração do seu livro, não irá mais escrever histórias (ou momentos) mas livros”⁴⁸. As páginas utilizadas marcam a convergência de duas características proeminentes da ficção do final do século XX enumeradas pelo autor (Lüthi, 2009, p. 109). A primeira, relativa à auto-reflexão pós modernista, um registo definido nos anos 60 — contudo, prolongado a par de muitos outros até aos dias de hoje — que possui uma vasta gama de técnicas e estratégias estéticas aplicadas na ficção, enfatizando o ‘como’ em vez de ‘o quê’ no acto da escrita. A influência da metaficção é mantida bem como a sua relatividade perante a leitura. A segunda característica está no desejo da (re)acção com a superabundância de informação visual ao nosso redor que muitas vezes é independente do desenvolvimento habitual da história, mas que faz sentido no livro (no todo).

Em conformidade com as convicções de Carrión sobre os “Novos

Livros”, ainda que de diferentes modos, ambos os autores preservam a ideia de que o texto, assim como qualquer outro elemento inerente a um determinado livro, tem sim a sua importância. Contudo, é a união das partes que forma o objecto livro como um todo: um objecto comunicante passível de possibilidades incontáveis aquando a sua manipulação. Se a partir da sua extensa investigação e produção, ainda tão modernas, Munari mostra a importância da atenção e significação da forma, encadernação, papel, textura, interior e exterior do livro, entre outras particularidades; Lüthi evidencia as potencialidades do elemento página por meio da experimentação das componentes a esta intrínsecos bem como as possibilidades de auto-reflexão dos resultados dessa experimentação perante a narrativa textual.

NOTAS

³⁹ No original: *It is almost inevitable that a certain kind of content will dictate a certain kind of form.*

⁴⁰ De entre as diversas tipologias de metaficção “é consensual a ideia de que é metaficcional o texto literário que reflecta sobre si mesmo crítica e conscientemente (...) o que realmente destaca a metaficção pós-modernista é a consciência explícita da estruturação do texto literário e da relação de colaboração mútua do autor e do leitor para a construção e interpretação da obra” (Fernandez, 2012, p. 11). Além disso, coloca questões sobre a relação entre ficção e realidade, usando geralmente ironia e auto-reflexão.

⁴¹ Do italiano: *Libri Illeggibili.*

⁴² No original: *depends in much of his work on an emphatically physical response to the materials with which he works.* No press release da exposição ‘Two Graphic Designers: Bruno Munari and Alvin Lustig’ (1955) realizada no MoMA, em Nova Iorque, em https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326004.pdf [Acedido a 9 de Março 2018].

⁴³ Termo cunhado pela primeira vez em 1969 por John Debes, co-fundador da Associação Internacional de Literacia Visual: *Visual literacy refers to a group of vision-competencies a human being can develop by seeing and at the same time having and integrating other sensory experiences.*

⁴⁴ Ou espaço em branco em alternativa ao termo *blank space* que melhor definirá o designio.

⁴⁵ No original: The page is a *powerful interface between designer and reader, flexible enough to respond to a variety of demands while remaining comprehensible and communicative.*

⁴⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁷ No original: *Black Pages; Blank Pages; Drawing Pages; Photography Pages; Text Pages; Number Pages; Punctuation Pages.*

⁴⁸ No original: *The writer, thus becoming the layout artist of his book, will no longer write stories (or moments), but books.* Em Jean-François Bory (1968), *Once Again*, p. 4, New Directions: Nova Iorque, *apud* Lüthi (2009).

***A forma tem que dar uma leitura
ao conteúdo e é apenas através
desta coerência que depois existe
a possibilidade de comunicar
com os outros.***

David Guéniot (2018)

3.7)

FORMA E NARRATIVA

A complexidade do “novo livro” emerge precisamente da interacção entre a forma, a materialidade e a leitura, seja esta textual e/ou visual. Assim, os elementos formais, textuais e imagéticos estão inteiramente relacionados, sendo inter-dependentes. É através da coadunação entre ambos que é obtida a narrativa, enquanto todo. Por meio do ponto de vista do artista, editor, curador e teórico Carrión apresentado no seu ensaio (ou manifesto) de 1975, são diferenciados os livros enquanto meros contentores de conteúdo dos que constituem a “nova arte de fazer livros”: os que laboram a forma enquanto parte orgânica do conteúdo do objecto. Embora consideremos que cada projecto compreende uma situação isolada, aquando a concepção da publicação a inter-relação entre forma e conteúdo é parte crucial no que concerne a comunicar o conceito e ponto de vista pretendidos, e ainda, perante este modo de ver, a posterior compreensão por parte do leitor tende

também a conectar ambos os constituintes. Todos os elementos são ferramentas não apenas sintáticas, mas também semânticas. No seu ensaio de 1939 acerca do princípio da montagem no filme, literatura e arte, Eisenstein considera que “a justaposição de dois elementos separados ‘assemelha-se a uma criação’ — e não a uma soma das suas partes — da circunstância de que em toda e qualquer justaposição o resultado é qualitativamente distinguível de cada elemento componente revisto em separado’. A justaposição engendra uma ‘terceira coisa’ ”⁴⁹ (Eisenstein, 1939, *apud* Bello *et al.*, 2012, p. 2). Ainda segundo Carrión se esta justaposição de dois elementos díspares comunica no espaço, então o espaço é também ele elemento desta criação. O que significa que este possui influência sob o conteúdo, o espaço é conteúdo, e o mesmo pode corresponder a um momento ou espaço isolado como a página ou uma sequência de momentos ou espaços: o livro. A forma é então agente semântico.

Aquando a concepção de uma publicação a partir do conceito, o sistema formal é elemento essencial enquanto parte interpretativa da narrativa. “A forma proporciona um certo tipo de leitura do conteúdo, organiza uma interpretação. Essa interpretação não é única, é um campo de interpretações que vão no sentido daquilo que nós, enquanto editores, autores e designers achamos que esse trabalho deverá ser pensado” (Guéniot, 2018).

O mesmo conjunto de materiais poderá resultar em inúmeras intenções e formas de livros diferentes. A forma num todo é o quociente de um ponto de vista apresentado pelo autor e trabalhado em termos de edição pelo triângulo: autor, editor e designer; o objecto final resume-se a um ponto de vista do trabalho: é uma leitura colaborativa. O significado (conteúdo) requer um significante, um veículo (que é a forma) e este conteúdo pode ser transportado de diversos modos e é esta decisão

formal que altera e define significado, afirmando um ponto de vista. O autor-editor-designer irá sempre tentar encontrar as estratégias possíveis para reunir o conteúdo dentro de uma forma que seja mais adequada em função do seu ponto de vista e não só, este interveniente irá trabalhar as estratégias através das ferramentas propostas pelo objecto livro: sequencialidade, linearidade ou não-linearidade, imagem, texto, o vinco, a dobra, a encadernação, o papel, e daí por diante. De acordo com Portela (2013, pp. 15-16), “o que define a materialidade não é o material em si mesmo, isto é, as suas propriedades meramente físicas, mas sim a retroalimentação entre estratégias de significação e a materialização formal dessas estratégias”, isto revela que a forma e as suas práticas inerentes geradoras de sentido, dependem do conteúdo — o texto ou a imagem, por exemplo — que é anterior à mesma. Este modo de pensar a edição que se resume à valorização e significação da materialidade do objecto tendo o mesmo prestígio que o conteúdo (texto e ou imagem), reporta a uma auto-reflexão quanto aos códigos, meios, processos, discursos e o próprio acto de publicar: questionam-se as convenções do livro contribuindo para a reinvenção deste em função das necessidades conceptuais de cada publicação e interrogando a dinâmica da sua materialidade na produção e presentificação de significado. Os elementos formais e hápticos em consonância com o conteúdo textual e/ou visual operam na produção de um sentido semântico e coerência que geram uma lógica interna que autonomiza o objecto final. Contudo, esta é deixada em aberto no sentido em que “não é uma interpretação que fecha, não é uma imposição de uma leitura, deixando espaço para o leitor” (Guéniot, 2018). Aquando “lidos” como um todo, as suas narrativas variam de acordo com a percepção das diferentes linguagens e manipulação de cada leitor. “Na confecção as ideias dos colaboradores misturam-se e na distribuição os próprios leitores trazem novas interpretações para o livro” (Guéniot, 2018).

"A linguagem escrita é uma sequência de signos em expansão no espaço; cuja leitura ocorre no tempo" ⁵⁰ (Carrión, 1975). Este é portanto um *medium* com dimensão espaciotemporal, cria inter-relações complexas entre elementos encenados numa estrutura física delimitada pelos limites do plano (página). Na publicação enquanto objecto físico e, por isso, finito, são trabalhados os mecanismos visuais, hápticos e verbais, oferecendo um espaço material e conceptual, de interpretações incomensuráveis, com consciência da relação entre forma — que parte da configuração e/ou reconfiguração do códex — e função, para que se obtenha um resultado o mais congruente possível.

De acordo com a reflexão de Genette (1973, p. 255, *apud* Silveira, 2008, p. 25), no campo literário o termo narrativa é entendido como a representação de acontecimentos por meio da linguagem escrita, através do narrador. A narrativa é parte essencial do livro literário, do livro visual e do livro híbrido e reside também em outras formas de expressão desde a tradicional pintura ao vídeo, filme, fotografia, *performance*, *happening*, entre outras. Se numa pintura, como em outras disciplinas artísticas, a ideia é transmitida na tela tomando uma forma que poderia ser outra, o mesmo acontece com a publicação, isto significa que o mesmo conceito no mesmo suporte, pode tomar formas completamente distanciadas. O vídeo e o filme, são disciplinas que possuem características narrativas intrínsecas associadas à sequência de um conjunto de imagens em movimento, porém, exceptuando situações esporádicas nas quais o espectador tenha acesso ao equipamento que roda a imagem, falamos de um movimento inerte, na medida em que não é manipulável na sua forma ou narrativa, ou pelo menos do mesmo modo directo e imediato que um livro físico, independente de quaisquer tecnologias e normas, o é. Os livros estão sempre ligados, não precisam que ninguém os explique, comunicam por si só entre a página e o leitor. Neste domínio, sem intermediários, o leitor tem

contacto físico com o objecto inerte e, a partir daquilo que lê (e/ou vê), é livre de tomar decisões e de elaborar a sua própria sequência, propiciando a ocorrência de movimento.

A sequência, componente integrante da narrativa, poderá ser linear, isto é, cumprir a ordem preestabelecida (feita para a leitura convencional de página em página, ou de *spread* em *spread*), por outro lado, independente da numeração estabelecida em cada página, podemos assistir a uma narrativa sequencial não-linear, que remete para algo autónomo que não decorre do precedente, sem ordem. Embora não-linear, esta sequência pode indicar “sucessão, metamorfose, fusão, aparecimento, desaparecimento, deslocamento, etc., enfim, narratividade ou narração visual” (Silveira, p. 24). Uma sequência, de fotografias, por exemplo, é proposta pela ordem comum das páginas, contudo, em nada reprime o leitor quanto ao respeito dessa ordem linear recomendada ou não e ao tempo que se deverá ter para contemplar cada fotografia.

Se o livro tradicional sucumbe às convenções, num circuito alternativo o *medium* desafia-as, obtendo uma existência autónoma e auto-suficiente. Assim, o livro deverá ser percebido enquanto todo e independente das competências cognitivas do leitor, “para ler a nova arte dever-se-á apreender o livro como estrutura, identificando os seus elementos e compreendendo a sua função” ⁵¹ (Carrión, 1975), sendo que cada livro requer uma leitura particular.

A par dos mecanismos e concepções aplicados nos *spreads* (das pp. 34-37) no qual o dispositivo livro é representado de forma evidente em *The Medium is the Massage* (2008) ⁵² de Marshall McLuhan, *Cover to Cover* (1975) de Michael Snow é exemplo inteiramente visual de uma atitude auto-reflexiva pura, em suma “é um trabalho que utiliza a estrutura do códex como aspecto da sua concepção, bem como chama a atenção



Fig. 17 e 18) *The Medium is the Massage*, 2008, pp. 34-37
© Peter Moore

à mesma ao longo da sua execução”⁵³ (Drucker, 1995, p. 123): o livro, consciente do universo ficcional (substrato narrativo), da representação gráfica e do código bibliográfico (materialidade do livro como objecto), é representado dentro do livro e, por isso, dada a reflexividade, nesta obra cabe a definição de metalivro. Nas representações gráficas do objecto e dos polegares do leitor, são enfatizadas características associadas à portabilidade, fisicalidade e, através da conexão das mãos do leitor com o objecto, possível manipulação háptica deste. Em *Cover to Cover*, Michael Snow — artista canadense que explora os mais variados suportes das Artes Visuais: como pintura, escultura, fotografia, filme e vídeo, distinto enquanto realizador independente — evidencia a técnica da montagem através da representação do tipo de narrativa visual cinematográfica na forma livro mimetizando o movimento do cinema na sequência das páginas, o que faz da publicação firmemente sequencial. O artista foi pioneiro do cinema estrutural, um cinema norte-americano de vanguarda, da década de 60. Este é um género de cinema experimental auto-reflexivo, focado na dimensão formal e na exploração dos limites dos próprios meios técnicos: do dispositivo cinematográfico. De carácter *intermedia*, *Cover to Cover* acompanha essa experimentação e explora o livro e a sua fisicalidade por meio da narra-

tiva visual cinematográfica bem como dos limites da imagem fotográfica e as inter-relações entre ambos. São assim acarretados para o livro conceitos da fotografia e do cinema e a partir desta experimentação surgem novos modos de mostrar a sequência de imagens e a ideia de movimento no código. À semelhança de explorações presentes no cinema experimental, Snow transporta para a publicação a experimentação dos limites do próprio suporte tecnológico e, como se o livro se tratasse de uma máquina, experimenta novos modos de mostrar sequências de imagens e ideias de movimento no código: por exemplo, alinha a porta inicial com os limites da página, por isso, “a moldura da porta e os cantos da página são um e o mesmo”⁵⁴ (Drucker, 1995, p. 124). São explorados dois percursos de leitura e dois lados da mesma história. Para exprimir essa dicotomia, Snow joga com as convenções do código, subvertendo a ideia de um percurso único de leitura e o método de apresentação expectáveis: se na frente do *spread* é desvendada a vista frontal de Snow, da porta, do disco vinil, etc., o verso mostra o que está atrás destes objectos, o que significa que a frente e o verso da página estão representados de forma literal. Assim, a cada página da publicação é atribuída uma dimensão, como se o espaço real representado nas fotografias estivesse contido no espaço plano da página. Para que a narrativa faça sentido depende da materialidade do livro. Na capa e contracapa, as imagens das portas abrem e fecham a obra em si mesma e o próprio título da publicação sugere o tipo de leitura e a sua sequencialidade.

“No processo, os aspectos estruturais do livro são enfaticamente chamados à atenção. Espinha e margem são factores delimitantes. O códex é uma sequência elevada ao poder de um dispositivo conceptual. As margens são limites finitos do universo — qualquer coisa além delas cai num vazio de espaço irrepresentável. Estas são literalmente a margem da imagem, bem com

em alinhamento com algum elemento representado na imagem. A dobra central é um ponto de espelhamento, de reversões e inversões”⁵⁵ (Ibidem, p. 126).

E este é um jogo que se verifica ao longo da publicação, a narrativa decorre de acordo com uma lógica cinematográfica que é estruturada a partir das potencialidades do objecto livro na sua forma convencional, nomeadamente as suas restrições e limites formais da página e do próprio objecto livro. *Cover to Cover* é exemplo puro das possibilidades de criação que um objecto muitíssimo consciente da sua estrutura formal tradicional proporciona, é também exemplo puro de grandeza no que se refere à inserção de carácter *intermedia* num objecto tão comum quanto o livro na sua forma convencional. Todos os aspectos formais do códex são base de sustentação para a formação conceptual do trabalho: estes aspectos colaboram para a produção de significado e nele integra um trabalho bilateral que, página a página, funciona em qualquer dos lados, a linearidade do códex foi assim subvertida, tornando-a bidireccional.

Na edição independente, o objecto surge através da fusão de perspectivas que existem por parte do colectivo sobre conteúdo e forma. À parte a leitura, as próprias convenções do livro remeterão às camadas culturais, à sua história: do livro clássico de capa dura, em pele, de dimensões standardizadas ao livro com de capa mole com uma forma heterogénea.

“Depois nessa relação mais física e perceptiva do livro existe o toque, a escolha do papel para relacionar o leitor com o objecto. Este é um objecto que pede o toque, que se vê, que se lê e tudo isso faz parte da equação criada para que a forma se encaixe no mistério do conteúdo, trata-se

de como se transporta o conteúdo para o objecto que tem essas dimensões todas, sensoriais, perceptivas, culturais, históricas, nesse sentido o livro é um objecto extremamente rico porque tem muitas dimensões” (Guéniot, 2018).

Em contraste com os livros tradicionais cuja estrutura é irrelevante para o seu conteúdo, “um livro pode também existir enquanto forma autónoma e auto-suficiente, incluindo talvez um texto que enfatiza essa forma, um texto que é parte orgânica dessa forma”⁵⁶ (Carrión, 1975). *Ollie Ollie Oxen Free* (2014), é outro exemplo de activação da publicação enquanto espaço. Este *photobook* infantil é sobre o jogo das escondidas e, devido ao próprio sistema físico concebido, a publicação é o jogo, nele são mostrados os esconderijos possíveis e é através deste sistema formal que é proporcionado o espaço onde os personagens estão escondidos. Segundo Guéniot (2018), a própria fotografia aquando tirada é pensada como o “apanhador” do momento que ocorreu, por isso o instante do *click* “apanha” metafórica e fisicamente os jogadores escondidos. Nas páginas são mostrados os esconderijos possíveis e dentro destas, num espaço formal inesperado, estão os personagens no momento em que foram apanhados escondidos. Como no livro de Snow, *Ollie Ollie Oxen Free* (2014) é constituído pelos elementos formais e conceptuais que, em consonância, resultam na estrutura da publicação e é essa estrutura que traz coerência e autonomia ao objecto enquanto todo. A publicação e a sua forma não são um mero contentor de conteúdos, sendo a constituição formal do objecto essencial para a composição daquilo que é a ideia conceptual (ou ponto de vista) pretendida, neste caso o jogo.

⁴⁹ No original: *The juxtaposition of two separate elements 'resembles a creation' — rather than a sum of its parts — from the circumstance that in every such juxtaposition the result is qualitatively distinguishable from each component element reviewed separately. Juxtaposition engenders 'a "third something"'*

⁵⁰ No original: *Written language is a sequence of signs expanding within the space; the reading of which occurs in the time.*

⁵¹ No original: *No original: in order to read the new art one must apprehend the book as a structure, identifying its elements and understanding their function.*

⁵² Publicado pela primeira vez no ano de 1967 pela Bantam Books, Inc., foi republicado pela Penguin e inserido na 'Penguin Design Series' em 2008.

⁵³ No original: *is a work which uses the structure of the codex as an aspect of its conception as well as calling attention to it throughout the execution.*

⁵⁴ No original: *door frame and page edge are one and the same.*

⁵⁵ No original: *In the process the book's structural features are emphatically called to attention. Spine and margin are delimiting factors. The codex is sequence raised to the power of a conceptual device. Edges are the finite limits of the universe — anything beyond them falls away into a void of unrepresentable space. They are literally the edge of the image as well as in alignment with some element depicted in the image. The central gutter is a point of mirroring, of reversals and inversions.*

⁵⁶ No original: *A book can also exist as an autonomous and self-sufficient form, including perhaps a text that emphasizes that form, a text that is an organic part of that form.*

3.8)

ELEMENTOS FORMAIS: ESTRUTURAS, MATERIAIS E TÉCNICAS

Num mercado cada vez mais saturado, é característica da contemporaneidade a tendência à valorização do objecto livro por meio da sua forma. Sendo a mesma a componente que comunicará em primeiro lugar com o leitor, este reconhecimento da composição formal que envolve o mesmo numa experiência multissensorial potencia a percepção do objecto como um todo. Os elementos formais constituintes da publicação, não remetem apenas para assuntos meramente estéticos, a equação formal poderá ser constituída como um factor diferenciador e o espaço para este modo de ver e conceber o livro na sua totalidade existe muitas vezes apenas no meio independente⁵⁷. As práticas concernentes à forma constituem, em parte, um cunho técnico desenvolvido por profissionais que se dedicam a uma área específica, assim, a publicação passa por múltiplos processos até ao objecto final. Processos estes executados por técnicos especializados ou por curiosos que, através da

experiência, pretendem apurar os seus conhecimentos em diversos domínios da produção de uma publicação. A forma é também parte do conteúdo, constituindo um todo. Antes da obtenção do objecto final, quanto à concepção da forma, apesar da diversidade de métodos relativos a processos, formas e soluções de apresentação, a publicação passa sempre por uma fase de montagem, modelagem e prototipagem que requer um pensamento gráfico na qual a projecção de desenhos e maquetes performam funções que estruturam e antecipam o resultado.

No contexto *underground*, o designer não deverá ser encarado apenas como um elemento facilitador da comunicação, este está presente em todo o processo de desenvolvimento da publicação sendo, por isso, através de uma relação directa com o autor, capaz de compreender os desejos e ambições do mesmo, resultando na transportação do conceito para as concretizações formais. A concepção de uma publicação neste âmbito define-se pelo acto colaborativo no qual por norma integra o triângulo: autor, o editor e o designer, que possui controlo sob todo o processo, porém, quanto à fase da constituição formal, consideramos que o designer tenha um papel mais preeminente. Dados os seus conhecimentos, é este que poderá auxiliar no esclarecimento de questões que envolvam escolhas formais quanto a *layout* e escolha tipográfica mas também a formato e forma adequados, materiais, impressão, acabamentos e encadernação.

Num primeira instância será importante serem apresentadas as componentes individuais do livro adoptando a terminologia de Haslam (2010, p. 20) em cónsono com a apresentada em *Art of the Book: Structure, Material and Technique* (2015, p. 7) para uma melhor caracterização formal do objecto e compreensão da sua construção. De um modo simples, o livro pode ser dividido em 14 componentes formais essenciais:

1. Cabeça: Superfície superior do miolo do livro ou de qualquer página quando

posta ao alto;

2. Lombada ou Lombo: Parte do livro onde os cadernos são cosidos, agrafados ou colados, podendo apresentar o cosido visível. Esta pode conter, no seu exterior, alguma informação básica do livro como título, nome do autor e editora permitindo a sua identificação de perfil, quando colocado, por exemplo, numa estante;

3. Capa: Revestimento de papel (capa mole) ou cartão revestido por outro material (capa dura) que é colado, agrafado ou costurado ao miolo, protegendo-o. Tem uma função identificativa do livro, nela surgem as principais informações sobre o livro (o título, nome do autor e editora) pode conter imagens. Esta pode conter orelhas (também conhecidas por abas ou badanas) na qual, por vezes, se escreve alguma informação ou crítica sobre o livro ou autor.

4. Charneira: Tira de papel ou tela que cobre o encaixe entre a guarda e a contra-guarda da encadernação de um livro para a reforçar definindo o eixo de abertura da capa;

5. Pé: Superfície inferior do livro ou de qualquer página quando posta ao alto;

6. Cabeceado ou Transfil: Peça de tecido em algodão ou seda trabalhado, utilizado em livros de capa dura, colado na parte interna (pé e cabeça) da lombada, utilizado como elemento ornamental e de reforço, que sobressai ligeiramente dos cantos superior e inferior do livro;

7. Contra-capas ou quarta-capas: Verso da capa do livro;

8. Frente: Borda frontal do livro, paralela à lombada;

9. Seixa superior: Projecção da capa dura que, no verso desta, se prolonga para lá do corte final da cabeça;

10. Seixa lateral: Projecção da capa dura que, no verso desta, se prolonga para lá do corte final da frente;

11. Seixa do pé: Projecção da capa dura que, no verso desta, se prolonga para lá do corte final do pé;

12. Pasta frontal/do verso: Frente/verso da capa dura formada por uma placa de cartão, o papel que a reveste é uma folha da guarda;

13. Miolo: Conjunto de folhas que constituem o corpo do livro. As folhas, geralmente numeradas com algarismo ímpar na frente e par no verso, são agrupadas em cadernos/fólios: folhas impressas, dobradas e cortadas em secções que geram páginas em número de múltiplos de quatro.

14. Guardas: Folhas de papel branco ou impresso dobradas que formam quatro páginas (2 no início e 2 no final que não contam na paginação), sendo uma dessas folhas colada na placa de cartão, uma na frente e outra no final do livro. A finalidade destas folhas é ligar as folhas do miolo à capa, cobrindo os acabamentos de encadernação e protegendo as folhas impressas do atrito provocado pelas pastas. Quando tal ocorre designam-se por “guardas verdadeiras”, mas se, por outro lado, o papel das guardas fizer parte do miolo, chamam-se “guardas postiças/falsas”. As guardas são, cada vez mais, alvo da criatividade dos designers e espaços de introdução do leitor ao conteúdo do livro.

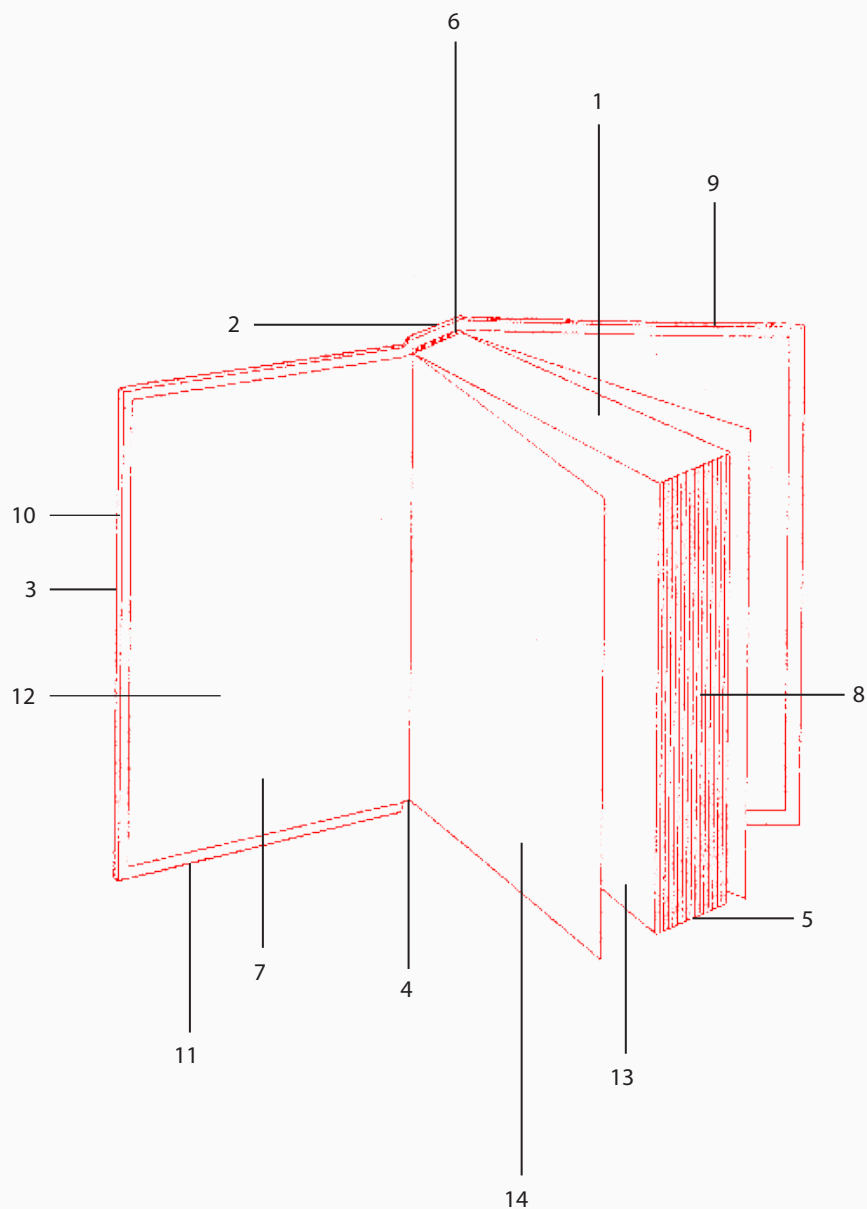


Fig. 19) Componentes estruturais do livro

James Goggin (2015, p. 23) refere que “os livros são objectos tridimensionais nos quais o designer deve considerar os aspectos estéticos, funcionais e estruturais”⁵⁸. Existem conhecimentos necessários para a imposição e para posterior ruptura de determinadas regras que o designer terá que relacionar ao longo de todo o processo. Assim, apresentados os diferentes componentes, será relevante abordar os elementos envolvidos no seu processo de organização e criação gráfica conferindo a linearidade do projecto, sobre os quais incide essencialmente o papel do designer. Destacam-se alguns constituintes referentes à composição formal e produção de uma publicação que irão materializar, valorizar a forma e transportá-la para o conceito. Esta composição formal, enquanto significante faz parte de um todo que comunica e portanto, esta é comunicante em termos visuais e hápticos, sendo cada detalhe pensado ao pormenor.

O formato, componente intrínseca à forma, é por norma considerado a relação entre altura e largura do objecto e da página, estando portanto commumente confinado e três configurações possíveis: o retrato com orientação vertical; a paisagem com orientação horizontal; e o quadrado cuja altura e largura são iguais. A qualquer um destes formatos, diferentes dimensões poderão ser aplicadas. Por questões de conveniência associada a conotações bastante específicas, de bom aproveitamento de matéria-prima, melhor controle de custos, de facilidade de aplicação de um processo de produção e pós-produção mais imediato e de facilidade e praticidade de manuseio, a escolha do formato apoia-se em dimensões de referência industriais *standard* do papel⁵⁹, sendo mais comum publicações periódicas e catálogos optarem por dimensões finais aproximadas ao A4 (21 x 29,7 cm), livros de literatura ao A5 (14,8 x 21 cm) e pequenos *booklets* ao A6 (10,5 x 14,8 cm). Não existem dimensões ideais, por serem agradáveis ao olho e manuseio através da habituação decorrente de desenvolvimentos ao longo dos séculos,

as standardizadas continuam a ser aplicadas, bem como determinados tamanhos permanecem recorrentes pelo conforto para a mão e manipulação do objecto. A forma, formato e dimensões do livro influenciam as mesmas propriedades na página. É comum na edição de indústria, as três propriedades serem designadas no seguimento de um objecto final mais comum, que não provoque tanta estranheza, mesmo porque assim será mais fácil distribuí-lo e vendê-lo; contudo, a escolha dos mesmos é extremamente importante: não só tem de se encontrar, conceptualmente, com as ideias do autor como, a nível gráfico pode ser bastante limitador quanto à área de trabalho. É predominantemente no âmbito independente que este conjunto de escolhas — que contribuem para o *layout* — são influentes na estrutura formal, estes enquanto todo são comunicantes e, por isso, através do distanciamento de regras ou fórmulas, deverão ser mais explorados e alvo de experimentação a fim de corresponderem à coerência da publicação. Esta liberdade é também possível por ser um investimento independente, sem intermediários que expectem percentagem de lucro.

Em suma, enunciamos três factores que deverão ser ponderados aquando a definição do formato: a orientação que fará mais sentido dependendo do conteúdo imagético e textual; o tipo de manuseio pretendido pensando no género e intenções da publicação; e o custo de produção. Sendo no âmbito independente que a exploração destes factores tem um desempenho mais activo, gerando estruturas heterogéneas e surpreendentes que despertam uma curiosidade singular ao leitor/utilizador.

Como todos os elementos formais, a escolha dos tipos e a sua aplicação no espaço da página — através da paleta tipográfica com variáveis como tamanho de letra, *Kerning*⁶⁰ (Ambrose, Gavin *et al.*, 2010, p. 143), *tracking*⁶¹ (*Ibidem*, p. 253), alinhamento do texto, entrelinha, cor do

tipo e papel onde o livro será impresso — são elementos comunicantes, fazendo também parte do todo. Quanto a esta escolha, segundo Haslam (2010, p. 98) existe uma série de questões a serem levantadas para a sua selecção, tendo em conta que será aplicada numa publicação, nomeadamente: Qual o tema do livro? Quem é o seu autor? Quando foi concebido? Quem irá lê-lo? Irá conter ilustrações legendadas? Serão necessárias referências ou notas? Que estrutura interna tem o livro (capítulos, secções, separadores, etc.)? Contém prefácio ou introdução? Quais são as características de produção — técnica de impressão, papel utilizado, tipo de encadernação (se já estiverem pré-definidas pelo colectivo)? Qual a paleta de cor? “Sumariamente, a tipografia escolhida deve ser legível e permitir uma leitura confortável; ser adequada ao tipo de leitura que pressupõe (leitura extensa de texto linear ou leitura titular); traduzir através da hierarquia escolhida a estrutura e ordem do texto; permitir a associação dos outros componentes do livro (como por exemplo as imagens e os gráficos); ser ritmada e simultaneamente ter uma expressão contida” (Ferreira, 2014, p. 90). Na capa, componente identificativa e protectora do livro, muitas vezes a composição e apresentação textual pode possuir uma expressão auto-suficiente que contribui para a solução gráfica, revelando um pouco o conteúdo da publicação. Em projectos marginais que muitas vezes rejeitam o cariz normativo, tornam-se interessantes soluções tipográficas mais experimentais e expressivas.

Na organização dos elementos visuais na página (*layout*), a relação de partilha entre texto, imagem (que poderá constituir ilustração, desenho, fotografia mas também uma composição tipográfica) e o espaço em branco deveram ser pensados com base na harmonia, conferindo a linearidade ou não-linearidade, consoante a intenção e disposição das mesmas. Quanto à mancha gráfica poder-se-à optar pela simetria ou assimetria que se prolongará ao longo de todo o livro

ou poderá ser variável, como quanto à grelha desenhada que poderá ir variando, contudo, quanto mais complexa mais possibilidades de composição proporcionará. E é a forma linear ou não como está organizada esta composição que irá enfatizar a relação entre os elementos e atribuir um determinado ritmo constante ou aleatório fulcral à leitura e compreensão do ponto de vista do autor-editor-designer na publicação. Em contexto comercial, “os *layouts* de texto são projectados para serem lidos em progressão linear, de cima para baixo a partir do topo da página, da esquerda em direcção à base da página da direita. Já as páginas que são baseadas em imagem são projetadas para serem ‘vistas’ ” (Haslam, 2010, p. 148) contudo, na experimentação estas leituras podem não ser assim tão lineares, a composição dos elementos na página é observada como um todo, originando uma leitura global visual e textual.

A estrutura do objecto — forma, dimensões, peso e volume — é componente primordial. Num primeiro momento é dos elementos (talvez logo após a capa) que comunica de forma imediata e desperta um horizonte de curiosidades e expectativas ao leitor/observador. Na estrutura do livro e da página a organização, disposição e transformação dos variados elementos, como no design dito convencional, influenciam a mensagem a passar. Contudo, à margem do comercial, embora se preze a criação de um objecto coerente não é negado o espaço para o quebrar das regras preestabelecidas e para o erro inesperado associado à produção, o que leva à demonstração de uma linguagem gráfica ímpar de cunho individual e autoral. Este erro não deliberado é associado essencialmente à produção manual/analógica — na impressão, no corte, na dobra e na encadernação — processo associado à não repetição, isto é, à unicidade de cada tiragem.

Um dos desenvolvimentos mais interessantes e correntes na actualidade, são as diferentes interacções possíveis entre funcionalidades

e processos do analógico com o digital. Ao cruzar a filosofia da prática manual com a da revolução digital, ampliam-se as possibilidades criativas. Perante uma conjuntura económica pouco favorável, adequa-se o regresso a processos técnicos considerados obsoletos, consolidando-os com as facilidades proporcionadas pela tecnologia. A publicação independente é lugar de experimentação. O discurso e a estética daí resultantes são muitas vezes disruptivos não apenas no conteúdo mas também na forma, fruto de limitações económicas que levam ao uso de técnicas em desuso proporcionando um aspecto estético característico e único cuja linguagem é compatível com o meio, e/ou fruto das limitações/potencialidades na própria produção (como a *POD*, edição limitada, etc.). A disseminação da estética e da técnica revelam uma trajetória de convergência na experiência contemporânea. E o investimento nos processos distanciados dos modos de produção comercial mais tradicionais, viabiliza a acção directa, isto é, uma maior e mais autónoma proximidade entre o “fazedor” e o objecto. Assim, o espaço de produção coincide e influencia o espaço de concepção.

“o processo é mais importante do que o resultado”⁶²

(Mau, 1998)

Se antes a divisão do trabalho era mais compartimentada — dividida entre designers, arte-finalistas, tipógrafos, paginadores, etc. — no meio da edição independente, o “fazedor” é muitas vezes o próprio personagem que actua a solo enquanto autor-editor-designer-produtor; já no âmbito de uma pequena editora, é o designer que terá contacto directo e irá interagir com o produtor, ou adoptará um papel de multifuncionalidade num conjunto de tarefas (e de interesses) e poderá ser ele a colocar as “mãos na massa”. Com apoio de técnicos ou num estúdio próprio de produção auto-gerida, adopta o papel de produtor e aplica na prática as ideias projectadas pelo triângulo: autor, editor e o próprio

(designer). A autonomia gerada pelos factores tecnológicos e também associada à popularização do movimento *DIY*, promove a busca pelo espaço do designer enquanto autor, editor e produtor, pelo que neste contexto, o designer não é tido como um mero prestador de serviços, muito pelo contrário. Este é o âmbito no qual ainda que o designer se preste a uma prática colaborativa, esta não é anónima nem de alguma forma neutra: o designer revigora o seu campo de actividade, não abdica da sua personalidade e da sua interpretação própria; em concordância com as interpretações do autor e do editor cria um objecto singular e por vezes é o próprio “fazedor” quanto à produção. É fora das demandas do mercado que o designer conquista o domínio sobre os meios de produção para materializar projectos próprios ou colaborativos, coloca as “mãos na massa” e, muitas vezes, em reacção às tecnologias opta por processos manuais e mecânicos ou pelo cruzar destes dois âmbitos.

Em *Art of The Book* (2015) são abordados três aspectos que dão forma e cujas decisões aplicadas oferecem unicidade a um determinado livro impresso, dos quais derivam três capítulos: Estruturas, Materiais e Técnicas. Na perspectiva de uma visão à experimentação do formato convencional do livro impresso, neste livro podemos observar múltiplos exemplos através de imagens e de ilustrações técnicas respectivas ao sistema estrutural da publicação, junto a uma breve descrição dos próprios produtores acerca do intento e motivação da publicação e também junto de uma pequena ficha técnica. Através destes três elementos formais, pensados sobretudo pelo designer, é essencialmente na produção independente que se negam valores dogmáticos e fixos, tornando-se meios aptos à exploração plástica do limite da prática. Face ao âmbito experimental intrínseco à publicação independente e conseqüentemente às suas práticas, segundo Sofia Gonçalves (2010), este é um campo onde “se testam as aproximações entre arte e design, através da experimentação com meios e suportes pouco convencionais.

E esta é de certo uma das questões mais interessantes no presente — negam-se as óbvias especializações funcionais, banalizam-se aproximações multi e interdisciplinares, procuram-se os “entre-espacos”, as sobreposições, mais do que os limites territoriais”. A esta negação alude um motor auto-reflexivo de contra-cultura revelador de estratégias que possibilitam que o designer/produtor, com atitude criativa autónoma, dispense e/ou transgrida as técnicas convencionais, desenvolvendo as suas próprias, personalizadas, ambiciona o domínio de aproximação descomprometida dos meios e a vontade angustiada pelo novo, pela experimentação, com espírito crítico. “Ao entender o prazer da produção e da acessibilidade dos meios como força motriz para a criação, assume-se a importância da matéria como experiência, forma, mensagem e linguagem. Não é difícil constatar que a expressão gráfica é contaminada pelos meios de produção — as *fanzines* em fotocópia, as novas publicações nos processos mimeográficos, parecem filiar-se numa mesma geneologia linguística. Logo, mais do que uma tecnologia, as matérias desenvolvidas derivam na construção de uma linguagem, numa espécie de linhagem subliminar entre produções e autores distintos. Permitem a ligação simples entre autor e leitor — acesso à matéria e meios, permite também acesso à audiência” (Gonçalves, 2010).

Muito embora os materiais e técnicas sejam elementos fundamentais na concepção da publicação independente, a grande qualidade dos mesmos não é critério que defina se estamos perante uma publicação excepcional ou medíocre. No meio editorial, produzir e distribuir publicações trata-se de uma actividade dispendiosa e, no geral, o meio independente não possui largos recursos financeiros e é por detrás dessas condições que está o desafio em encontrar os meios que tornem as ideias projectos coerentes. Conforme as palavras de Drucker (1995, p. 6), neste contexto uma publicação pode, com certeza, ser produzida com os melhores

materiais e técnicas sem perder a sua identidade, como o uso de materiais e técnicas inferiores possui o seu valor e é aceite com sucesso. Os ofícios relacionados às artes da convenção do livro expande em grande parte no século xx. Com o interesse generalizado do público pela manufatura do objecto-livro, dá-se uma crescente oferta de *workshops* e pequenos cursos promovidos no âmbito de eventos em torno da publicação, mas também por grupos independentes organizados com o intuito de dissipar a prática da edição independente. Surgem espaços providos de oficinas de livre acesso que propiciam o alcance a ferramentas necessárias à produção de edições, a aquisição de conhecimentos e a exploração activa de práticas relacionadas com o livro enquanto objecto e *medium* resistente: a encadernação, a fabricação de papel, a impressão, a tipografia, entre outras. Exemplos desta iniciativa são instituições, na sua maioria, sem fins lucrativos como o Center for Book Arts, fundado no ano de 1974 em Nova Iorque; o Pyramid Atlantic Art Center, fundado em 1981 em Maryland; e o mais recente London Center for Book Arts, fundado em 2002 por Simon Goode e Ira Yonemura.

O designer, enquanto profissional, com formação e conhecimento de artes gráficas e materiais abarca responsabilidades acrescidas neste âmbito, embora seja relevante que este poder de decisão seja partilhado com o autor e o editor e que, perante uma maior preocupação com o processo de produção (situação assídua em pequenas editoras), haja envolvimento de um produtor gráfico: um profissional com formação específica em artes gráficas e com profundo conhecimento nas variáveis envolvidas neste processo, pois “ninguém, como ele, conhece os resultados finais decorrentes de algumas escolhas, podendo mesmo em alguns casos antever, com base na sua experiência, alguns problemas antes de realizadas as operações previstas — por exemplo no processo de pré-impressão” (Ferreira, p. 97). E é após esta fase

que se concebem a partir das escolhas realizadas e factores económicos, nomeadamente o *budget*, a impressão, capa, lombada, encadernação e outros acabamentos.

Das numerosas práticas acessíveis disponíveis para o autor, a matéria impressa é a que mais se presta a uma comunicação ampla de ideias. Os progressos tecnológicos trouxeram facilidades quanto ao acesso à produção que, conseqüentemente, contribuíram para a proliferação do livro. Desde as ancestrais litografia, gravura, tipografia à serigrafia na forma como a conhecemos hoje — uma técnica manual muito antiga e versátil que permite a reprodução de imagens em diversos tipos de materiais e a sobreposição de tintas opacas ou transparentes — para uma técnica de impressão deveras popular: a litografia *offset* (que surge no início do século xx [século em que se dá a maior evolução dos métodos e tecnologias de impressão mais avançados] da modernização da litografia, sendo o método mais utilizado pela indústria gráfica desde a segunda metade do mesmo século). O processo de impressão *offset* a cores (*CMYK*) é o mais popular a nível mundial, sendo utilizado em máquina rotativa para grandes tiragens (mais rápido, com menos qualidade) ou plana para médias e pequenas tiragens (mais lento, com mais qualidade), na maioria das impressões em *packaging*, brochuras, folhetos, jornais, revistas, catálogos e em publicações — já que permite uma impressão de grande qualidade e, se em grande quantidade (por norma, com o mínimo de 300 exemplares), a baixo custo por unidade — sendo no âmbito independente mais utilizada em contexto de pequenas, médias e grandes editoras. A litografia *offset*, método que consiste na repulsão entre água e gordura, é o único processo conhecido de contacto indirecto entre a chapa e o suporte a imprimir, dado que entre o cilindro da chapa (ou da matriz) e o cilindro da impressão (ou de contra-pressão) existe um outro cilindro, revestido por uma matéria flexível (cauchu). Em resumo, em sistema *CTF*⁶³ é confeccionado o fotolito e o cilindro da chapa

transfere primeiro a imagem para o caucho que em seguida a transfere para o papel, a operação repete-se tantas vezes quantas forem as cores do trabalho, sendo possível imprimir cores especiais como tons metalizados e cores Pantone. O sistema *CTP*⁶⁴ é processado da mesma forma contudo a pré-impressão é digital, o que elimina o uso de fotolitos, dispensando os processos de montagem manual. Se a tipografia criou tipos para a impressão da matéria escrita, a fotocomposição (por volta dos anos 50) transformou-os em imagem por meio da projecção, tornando possível a integração de imagem e texto em simultâneo nas superfícies. Agora, ambos podiam ser considerados da mesma forma visto serem reproduzidos pelo mesmo processo, um grande benefício para o design e produção editorial. Hoje, por meio da composição digital, o designer possui muito mais controlo sob a integração de texto e imagem bem como sob a manipulação das cores, assim, o processo *offset* tornou-se o principal método para a impressão de livros permitindo uma qualidade ímpar e possibilitando a impressão em diversos substratos e gramagens, do papel a materiais de plástico, por exemplo.

Com a evolução tecnológica e o advento de computadores e *softwares* cada vez mais eficientes, a descoberta da impressão digital — método no qual a imagem é gerada partir da entrada de dados digitais directo do computador para a impressora (*CTPt*)⁶⁵, dispensado fotolitos (matrizes) — e a sua crescente popularização e inovação desde a década de 90 até aos dias de hoje vem facilitar em muito os processos de pré-impressão e impressão. A tecnologia digital, é cada vez mais uma opção que viabiliza a edição. Com as impressoras a *laser* e jacto de tinta de médio e pequeno formato tornou-se possível a independência de autores-editores-designers a partir de uma impressão rápida, sem necessidade de tantos cuidados quanto à pré-impressão e com custos reduzidos. Mas, mais importante, esta nova possibilidade de produção trouxe um vínculo directo entre autor enquanto “fazedor” e a própria produção da publi-

cação. Ao contrário da impressão *offset*, embora se considere que não consiga obter a mesma (alta) qualidade e cor, a impressão totalmente digital é rentável quando se trata de um mais baixo número de tiragens e responde rapidamente à demanda, sendo portanto o processo que melhor corresponde às necessidades de produção da publicação independente. A acessibilidade permitida pelo baixo custo da impressão digital e das próprias impressoras é um dos principais motivos encontrados para o crescente número de livros independentes. Dado o desenvolvimento da tecnologia, na segunda metade dos anos 70 surgem as copiadoras monocromáticas a *laser* (a primeira comercialmente disponível introduzida em 1977, foi a Xerox 9700; estas máquinas eram originalmente destinadas a grandes escritórios, possibilitando uma rápida impressão de qualidade) e é nos anos 90 que chegam com veemência estas impressoras a *laser* capazes de imprimir a quatro cores (*CMYK*). Actualmente, encontramos este tipo de impressoras, com as quais conseguimos obter resultados de elevada qualidade e também simular resultados de trama meio-tom, é com regularidade que qualquer pequeno estabelecimento comercial relacionado com processos gráficos está equipado com impressoras instantâneas, como máquinas a *laser* e *inkjet* (a jacto de tinta). Esta segunda — compacta e um pouco menos precisa em relação à primeira — é também um tipo de impressão computadorizada que reproduz uma imagem digital a partir de um ficheiro digital. E é com o desenvolvimento destas tecnologias que surgem as máquinas de impressão e multifunções, as pequenas impressoras de utilização doméstica que pouca manutenção exigem, apenas a substituição de cartuchos de tinta. Pela autonomia e imediatez a que se presta, este é o tipo de impressão mais utilizado por parte de autores independentes que laboram a solo.

Outra técnica de impressão de eleição no meio abordado é a Riso, que se encontra entre o mimeógrafo, a serigrafia e a duplicadora au-

tomática, unindo o melhor dos dois mundos (manual e digital). Com um método de impressão que consiste num duplicador de *stencil* (*master*) digital, criado no Japão nos anos 80. À semelhança da impressão e duplicação digital pelo processo a seco da xerografia, é uma técnica de fácil utilização ideal para altas tiragens, devido à rapidez e baixo custo. Trata-se de um processo de impressão que se baseia na transferência de tinta atóxica feita à base de óleo vegetal através de um (ou dois) tambor rotativo que contem envolto a *master* (temporária) gerada por transmissão do *scanner* embutido ou via arquivo a partir de um computador, caso a máquina comporte apenas um tambor, para a impressão de mais cores no mesmo papel, após a secagem da primeira cor o tambor é substituído e o processo repetido. A risografia agrega a mecânica do mimeógrafo (uma invenção dos anos 80 do século XIX) com a qualidade da serigrafia: utiliza principalmente cores (planos) impressos um de cada vez, permitindo por meio da transparência obter várias cores através da criação de camadas, isto é, da sobreposição de tintas. No que diz respeito a cores e texturas, através do controlo da máquina, a Riso é uma técnica ampla, tendo a capacidade de obter resultados de grande qualidade e resultados “imperfeitos” ou inusitados resultando numa estética muito própria. Ainda à semelhança da serigrafia, proporciona a impressão de cores que impressoras caseiras não disponibilizam. Esta é uma técnica acessível, prática, rápida e ecologicamente sustentável.

Deste modo, o resultado do desenvolvimento tecnológico torna-se acessível a todos e proporciona os meios para que os autores explorem, produzam as suas publicações e as distribuam de forma rápida e fácil. Não excluindo o interesse que detém a procura pela impressão tecnicamente perfeita, desde a gravura, serigrafia, risografia à impressão digital a exploração do erro e do imprevisto nestes métodos de impressão concede composições e texturas que ajudam a construir expressão, interessa portanto também recorrer a experiências que surgem da

fragilidade de meios de execução. O objecto pode ser bem impresso sem perder identidade, bem como uma impressão imperfeita será também aceite e bem sucedida neste contexto de produção independente. São principalmente as técnicas manuais de impressão como a gravura e a serigrafia que potenciam o acidente proporcionando uma maior liberdade na exploração de formas de registo e é esta exploração do erro e do imprevisto que evidencia o carácter desconstrutivista do conceito de processo. Hoje, a revitalização de meios de reprodução e produção menos nobres como a fotocopiadora e o mimeógrafo ganham terreno no circuito independente pela ratificação, marginalidade dos mesmos bem como pela simplicidade, todavia, a incidência nestas técnicas está também na procura de alternativas exequíveis, de baixo custo, que valorizem o processo e repensem a estrutura e a forma da matéria impressa e desconstruam uma experiência meramente visual, originando numa extensão livre de alta experiência. Dentro daquilo que é a valorização do processo, da forma e da experiência, a tipografia de caracteres móveis é também uma técnica cujo interesse ressurge sendo bastante estimada por autores independentes, à semelhança das outras técnicas manuais exige tempo, dedicação e envolvimento directo com a própria técnica e mecânica do processo.

Ainda no que se refere a materiais, pensar quais os apropriados para determinado projecto é parte fundamental à concepção e conceptualização do mesmo. A construção da estrutura da publicação é feita de acordo com os materiais escolhidos e encadernação; estes irão proporcionar a materialização e contacto com o livro, não sendo apenas veículo mas também parte comunicante. O papel é um dos elementos mais importantes, influencia o resultado final da impressão e posterior montagem existindo diferentes tipos de papel que respondem às mais diversas exigências. Este é o suporte do texto e/ou imagem, permite-nos um contacto físico e uma experiência háptica relativa à textura

e ao folhear, assim em algumas publicações existe a necessidade de enaltecer as potencialidades do papel, sendo utilizados diferentes tipos. Consoante o revestimento ou não revestimento pode ser mate, semi-mate ou brilhante e dentro destas categorias diferem a origem (fibra vegetal como madeira; algodão ou tecido; ou reaproveitamento de papel e cartão [papel reciclado]), gramagem (que define o peso do papel por cada m²), opacidade e absorção, sendo que a sua escolha deverá ser ponderada em função da técnica de impressão. A cor do papel é outra característica a equacionar que pode ser uma mais valia para o seu aspecto final e embora grande parte do papel existente no mercado seja branco, existem diversos tons do cinza ao marfim.

Os materiais e a sua interacção com o conteúdo encadernado são característica integral do livro. O uso dos materiais físicos certos numa publicação específica constitui um todo fundamental para a leitura e interpretação da mesma, o que significa que estes podem comunicar o conteúdo do livro embora a comunicação divirja de leitor para leitor resultando em inúmeras interpretações perante o mesmo objecto.

O corte, a dobra e o vinco podem ainda produzir diferentes efeitos criativos na matéria impressa. Existe a possibilidade de se introduzirem cadernos com diferentes dimensões e dinâmicas no mesmo miolo para que exista um factor surpresa que irá surpreender o leitor e criar dinâmicas aquando a manipulação e leitura da publicação. Como complemento, poder-se-à integrar também um caderno, pequeno cartaz, dobrável ou página, externos ao miolo conferindo também dinâmica ao objecto. **As possibilidades são infinitas.** A encadernação, cujo conceito actual surge com o aparecimento do códex, define-se pela ligação de páginas (ou cadernos) de um determinado documento à capa, para salvaguardar e manter em ordem o miolo da publicação tornando a utilização mais cómoda e a apresentação mais agradável. O miolo

é protegido e coberto por uma capa à qual se têm verificado ao longo da história modificações substanciais principalmente na sua forma de ornamentação e finalização dado o desenvolvimento do estatuto e democratização do livro; melhorando a funcionalidade do objecto, as costuras e montagens têm vindo a ser aperfeiçoadas. Quanto à forma e estrutura de um livro a encadernação é um dos principais elementos que pode determinar a tipologia formal do livro. Publicações de poucas páginas são, na sua maioria, apenas agrafadas tipo *fanzine*. Na encadernação de capa mole ou semi-rígida o miolo é agrafado ou cosido e posteriormente colado a uma capa mole ou um pouco mais rígida em relação ao miolo, este processo de encadernação é mais barato que a capa dura, mas não confere o mesmo valor comercial e de imponência ao objecto. A encadernação de capa dura, consiste numa base de três cartões — um cartão frontal, um no verso e outro na lombada — sobre os quais é colada uma sobrecapa de tecido, couro ou papel, impressa que reveste o cartão (normalmente prensado). Os cadernos do miolo são cosidos e, quando pretendido, para os aglutinar à capa é utilizado um papel de guarda. Este tipo de encadernação é mais resistente e, por isso, ideal para uma melhor manipulação tendo, contudo, alguns inconvenientes nomeadamente o peso maior face à encadernação com capa semi-rígida. Esta encadernação poderá também ser concebida com a lombada visível: quando somente a parte interna da última página do miolo é colada à contra-capa, tornando o objecto mais frágil; ou quando a própria capa não contém lombada. O *leprello* é outro tipo de estrutura de livro que possibilita folhear como o códex, sendo extremamente versátil quanto à manipulação do objecto e consequente leitura consistindo num plano impresso contínuo cujas páginas estão ligadas à precedente e à subsequente, separadas apenas pelo vinco e quando fechado pela dobra.

Numa fase final, surgem os acabamentos — por meio manual ou

mecanizado — consoante as exigências de cada publicação. Quando o trabalho não é impresso por método manual ou não detém de qualquer intervenção manual é nesta etapa que, quanto a publicações de pequena tiragem, se distingue a unicidade de cada exemplar. Não menos importante, neste último passo do processo produtivo de um modo geral: os excedentes identificados pelas miras de corte são aparados; as páginas impressas (planos de impressão) são vincadas, dobradas em cadernos e estes organizados de forma a serem cosidos numa só peça; a publicação é agrafada ou cosida a linha e pode ser colada à lombada, cosida à lombada, encadernada com espiral, etc.; caso esteja planeado é usada a máquina de cantear que arredonda os cantos das páginas.

NOTAS

⁵⁷ A primeira edição do Prémio Design de Livro em 2018 lançada pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB), um organismo do Estado, vem destacar precisamente esta ideia ratificada pelas publicações premiadas e outras edições distinguidas, sendo parte delas projectos autopublicados. Veja-se https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2075184362754855&id=1470095553263742

⁵⁸ No original: *Books are three-dimensional objects of which the designer must consider the aesthetic, functional and structural aspects.*

⁵⁹ Considerando a série A do padrão internacional de 1975 (ISO 216) a mais utilizada relativamente ao âmbito *underground*, sendo grande parte das publicações impressas em impressoras caseiras de pequeno formato. Contudo, é principalmente em contexto de médias e grandes gráficas, que a série B bem como os formatos “puros” RA e SRA (dimensões do papel série A “não cortado”, definidas pela norma ISO 217) são também muito utilizados em editorial. Por ter dimensões maiores, permitem a criação de uma sangria (*bleed*) e com o corte de excessos a partir das miras de corte (*crop marks*) na fase dos acabamentos, o objecto final poderá aproximar-se à série A ou a uma outra proporção específica.

⁶⁰ “*Kerning* é a remoção ou adição manual ou automática de espaço entre letras”. No original: *Kerning is the manual or automated removal or addition of space between letters.*

⁶¹ “Ajuste tipográfico que afecta a totalidade do espaço entre caracteres de uma palavra ou bloco de texto”. No original: *A typographical*

adjustment that affects the overall amount of spacing between characters of a word or text block.

⁶² No original: *Process is more important than outcome.*

⁶³ *Computer-to-Film.* Em português: directo para o filme.

⁶⁴ *Computer-to-Plate.* Em português: directo para a chapa.

⁶⁵ *Computer-to-Print.* Em português: Do Computador para impressão.



4)

**COM AS "MÃOS
NA MASSA":
FAZER PARA
COMPREENDER**

4.1)

ENQUADRAMENTO PRÁTICO

Nesta investigação o projecto prático é desenvolvido a par com o cariz experimental explorado na investigação teórica, tendo como propósito a materialização das convicções analisadas e formadas que se focam essencialmente na experimentação da publicação a nível gráfico e físico com base naquilo que é o conhecimento dito empírico bem como a sua relação com o conteúdo quer textual, quer imagético.

Cada subcapítulo é pensado como um objecto singular, o seu grafismo e materialização concentram-se e reflectem a própria matéria abordada, sendo que, no fim todos os objectos formam uma publicação só: o todo. Com o desenvolvimento do projecto surgem pequenos projectos paralelos que complementam e reforçam toda a investigação, uns em contexto de ensaio, outros virados para uma índole de experimentação de técnicas em volta do livro.

4.2)

PROJECTO EDITORIAL



Fig. 20 e 21) Maquete da publicação final

A construção do objecto (todo) dá-se pela integração de diversos *booklets* (partes) que aludem, individualmente, a cada assunto ou subcapítulo. Em cada um destes, forma e grafismos são explorados respondendo aos conteúdos respectivos sendo que esta exploração e experimentação formal surgem como sugestão àquilo que é um universo de inúmeras possibilidades. Embora a exploração e experimentação formal seja singular de *booklet* para *booklet*, para que o objecto final possa ser lido e manipulado livremente enquanto uma só publicação surge a necessidade de garantir linearidade e coerência em determinados aspectos nomeadamente na escolha tipográfica, impressão e uso da cor, ainda assim, é assumida a liberdade total para a desconstrução de regras dos elementos que constituem o design editorial. Quanto ao primeiro aspecto, a fim de responder à necessidade de experimentação e, em simultâneo, a uma coerência relativamente à publicação enquanto todo, são utilizadas duas famílias tipográficas bastante versáteis: predomina-

temente para títulos a Futura (não serifada) sendo que para texto foi empregue a Crimson Text (serifada). O tipo de impressão caseira, a jacto de tinta, coaduna com toda a índole experimental e de possibilidades que um pequeno meio tecnológico poderá proporcionar com um baixo orçamento ainda que limite em parte o objecto quanto às suas dimensões, limitação essa que, a par de toda a dinâmica formal do objecto exige uma maior proximidade com o leitor aquando a manipulação deste. As cores predominantes são o preto e o vermelho, sendo esta segunda remetida para um sentido de ruptura das convenções.

Dado que cada subcapítulo resulta num *booklet*, a escolha do papel foi realizada no próprio momento de criação de cada um destes, havendo a preocupação de que, enquanto todo, o objecto mantivesse uma determinada coerência formal, despertando uma experiência háptica. Por isso, é predominante o uso do papel Munken Pure de 80 g/m², um papel creme que tem como características ser não estucado de volume, totalmente livre de cloro e sem agentes branqueadores ópticos, assim sendo considerado um papel ecológico de PH neutro. A encadernação de capa mole com a lombada visível purifica o objecto no sentido em que integra completamente o miolo, sendo parte deste e não um elemento externo.

4.3)

PROJECTOS COMPLEMENTARES

Em determinados momentos no decorrer da investigação tornou-se primordial a concepção de determinados projectos paralelos numa tentativa de responder a questões que foram surgindo e de complementar algumas ideias estudadas e estruturadas.

RIXA

(11x8,5cm)

Um elemento externo da publicação final mas complementar a um subcapítulo (*3.5 O Livro e a Sua Especificidade*), é um *flipbook* no qual é explorada a ideia de leitor enquanto co-autor. Aquando a manipulação do leitor com o objecto composto por cerca de 100 *frames* de um vídeo que retrata o folhear de uma publicação explorando questões relativas ao leitor enquanto co-autor. Na perspectiva do leitor enquanto co-autor, o próprio *flipbook* pode ser manuseado livremente subvertendo qualquer ordem estabelecida e possíveis intenções por parte do autor,

esta linearidade autónoma reflecte-se em simultâneo nos próprios *frames* do livro que pode ser manipulado em páginas aleatórias, a partir do fim, etc.

Esta é assim uma "reflexão visual que surge como resposta a um panorama que sugere a hibridização dos personagens autor e leitor. A rixa ocorre aquando do contacto entre livro e leitor. Este segundo manipula e desafia o próprio objecto (que o autor coloca à disposição) como um todo de uma forma livre, cria a sua própria ordem e sequência autónomas. O resultado é um modo de ver singular, *sui generis*. Aqui, o leitor é co-autor." (Rixa, 2018)



Fig. 22) Rixa
Joana Barros, 2018

Ainda em torno do conteúdo explorado n'*O Livro e a Sua Especificidade* (subcapítulo 3.5) acerca do leitor enquanto personagem activa na autoria — no sentido em que este pode manipular o objecto livremente criando as suas próprias perspectivas narrativas — surge um ensaio fotográfico inspirado na série de fotografias *Seeking Comfort in an Uncomfortable Chair* (1944) de Bruno Munari. Esta é uma série composta por 8 fotografias que faz a representação de um leitor e de uma publicação que é manipulada pelo primeiro de diferentes perspectivas tanto para o leitor (que se apresenta em diversas posições) como para a publicação (manipulada pelo leitor de diferentes perspectivas).

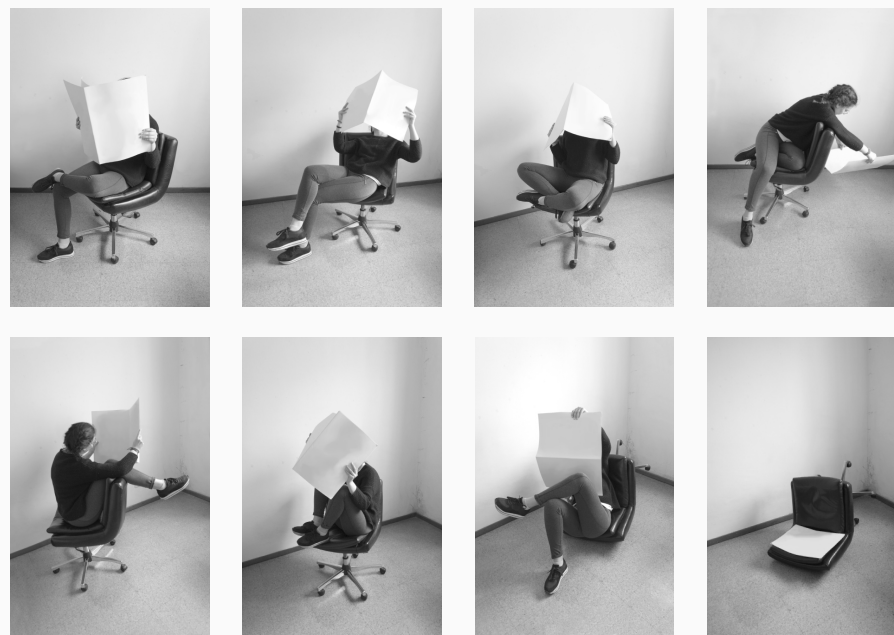
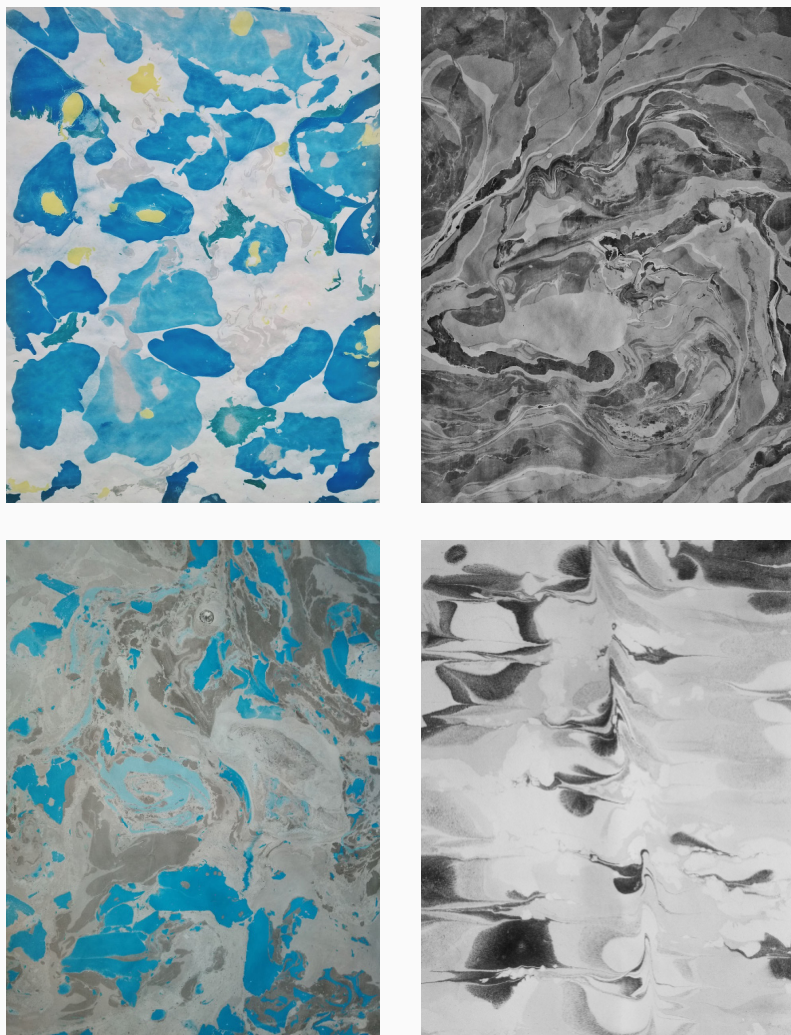


Fig. 23) Ensaio Fotográfico
Joana Barros, 2018

Dada a curiosidade pela técnica ancestral do papel marmoreado à mão, — utilizada em tempos principalmente para as guardas dos livros — decorreu uma pequena pesquisa e experimentação por diferentes métodos de produzir este papel sendo que o método que mais foi utilizado, obtendo melhores resultados, consiste num banho composto por uma mistura de amido de milho em água e a utilização de tintas acrílicas com um pouco de fel de boi.



Figs. 24, 25, 26, 27) Papéis Marmoreados

Ainda quanto a técnicas surgiu a oportunidade de participar num *workshop* de risografia com a Nayara Siller (Animal Sentimental) no qual foi rapidamente introduzida a técnica, funcionamento e manutenção da máquina tendo sido realizadas composições individuais com colagem de imagens cedidas tendo sido a *master* produzida por meio do *scanner* integrado na impressora. Após a impressão de diversos exemplares de cada composição individual, ainda por meio do *scanner*, foram sobrepostas composições, originando diferentes resultados.

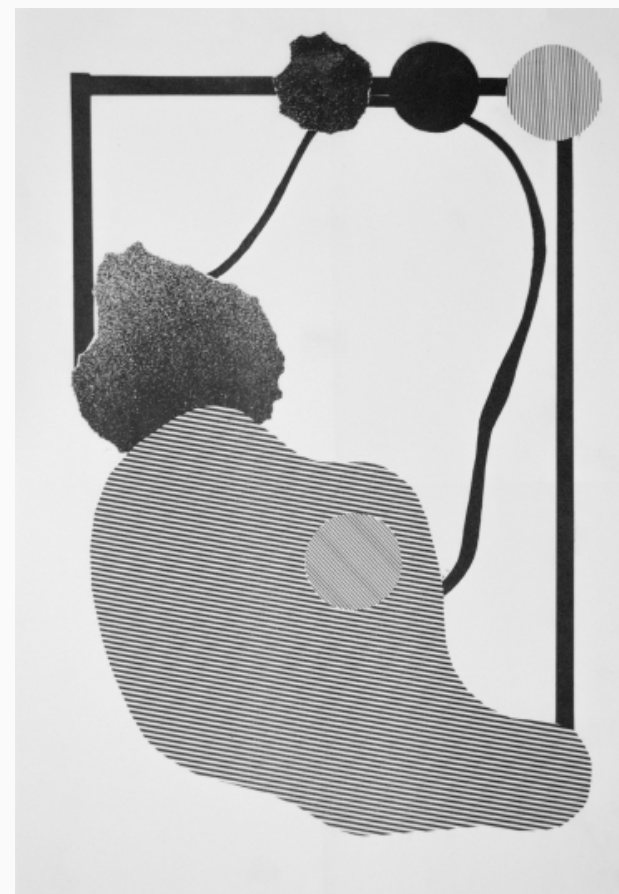


Fig. 28) Composição em Risografia

Por fim, também em contexto de *workshop*, Luís Alegre dá a conhecer o mimeógrafo a álcool. Este resultou numa pequena publicação onde cada página constitui uma pequena intervenção de cada participante.

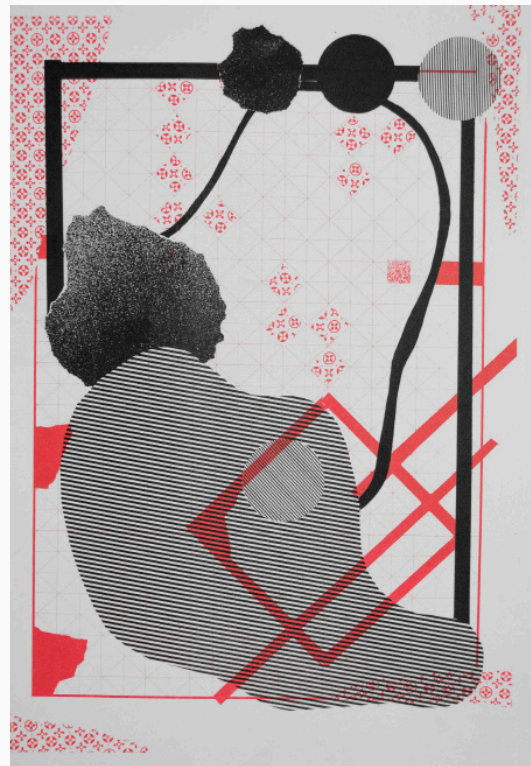
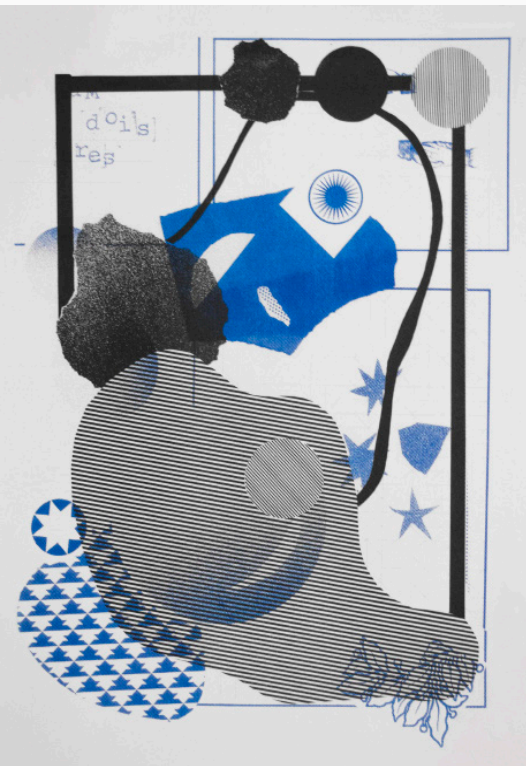


Fig. 29 e 30) Composições sobrepostas em Risografia



Fig. 31 e 32) Publicação impressa com mimeógrafo

4.4)

REFLEXÃO

Enquanto parte integrante da investigação, a componente prática partiu em todos os momentos de uma índole integralmente experimental na qual o processo se torna mais importante do que o próprio resultado. Esta intenção de experimentar as diversas componentes que abrangem uma publicação e a sua concepção veio permitir uma melhor e mais ampla percepção daquilo que uma publicação pode ser e quais as suas potencialidades essencialmente formais. O livro é um objecto claramente versátil que resiste até aos dias de hoje e no qual existem inúmeras possibilidades tanto relativamente ao conteúdo quanto à forma bem como em relação ao cruzamento de ambos os elementos demonstrando ser, como revelado ao longo da investigação teórica, sem dúvida um suporte *intermedia* cheio de potencialidades e possibilidades.

5)

CONSIDERAÇÕES FINAIS/ (IN)CONCLUSÕES

Centrada em diversos pólos inerentes àquilo que é a publicação dita independente, a presente investigação foi desenvolvida a par dos objectivos comuns de compreensão, valorização e expansão daquilo que o livro impresso é e pode ser no universo à margem. O processo de desenvolvimento de todo o projecto revelou ser, para além de um plano de análise e referenciação dos conteúdos, uma acção de descoberta, compreensão e exploração desde a história, a forma até à experimentação deste objecto que nos é tão comum. Pela metodologia adoptada, a estrutura do enquadramento teórico foi traçada e os conteúdos reunidos com o propósito e interesse de responder a questões relativas ao funcionamento do meio independente e processos de concepção do tipo de publicação inerente ao mesmo, concluindo, assim, que não existe uma fórmula-chave para a idealização, conceptualização, concepção e distribuição da publicação por parte do comum triângulo autor-editor-designer. Contudo, neste universo é comum a publicação

ser o resultado do culminar de pontos de vista deste triângulo, sendo valorizado o processo, a prática e o acto colaborativo.

A configuração da investigação permite ter uma noção clara da importância do objecto impresso, do seu estatuto nos dias de hoje e das suas possibilidades a nível conceptual, formal e do cruzamento de ambos os terrenos. Para tais entendimentos terá sido crucial toda a investigação bibliográfica por trás bem como a conversa que decorreu num momento da investigação com David Guéniot, editor da GHOST que demonstrou ter sido fulcral para a percepção daquilo que é a publicação independente em Portugal bem como num panorama global. Nesta conversa, o David esclarece também diversas noções daquilo que para a GHOST é um processo de concepção de um livro da ideia ao objecto final.

Num contexto contemporâneo, neste tipo de áreas assentes numa criação com poucos meios, percebemos que é importante possuir uma atitude positiva e aberta em relação à troca de conhecimentos com os vários personagens e entidades envolvidas para que se possa continuar a produzir exemplos capazes de divulgar o potencial da publicação e do próprio autor. A chave será dentro das dificuldades procurar soluções para desenvolver trabalho e fazê-lo chegar ao maior número de pessoas através de um objecto facilmente democrático.

No que se refere às potencialidades do objecto livro, este possui a capacidade de responder a diversas intenções, pela sua dimensão física (como a forma, tamanho, formato, materialidade, cor, carácter háptico) e, pelas suas inúmeras possibilidades: o mesmo conteúdo (significado) poderá dar forma a diferentes publicações (significante). Um dos maiores desafios para o autor-editor-designer será então dar a forma mais responsiva ao seu ponto de vista para que o resultado seja um

objecto coerente.

O percurso de desenvolvimento do projecto prático resulta da vontade de colocar as "mãos na massa", intervindo de modo a dar seguimento à ideia fundamental em torno daquilo que é o conhecimento empírico cruzado com a liberdade e possibilidades que poderão ocorrer dentro deste meio paralelo, seguindo ainda assim uma coerência formal e conceptual. O objecto final constitui a materialização da investigação que integra um todo (publicação) de diversas partes (sub-capítulos) resultante a nível formal de um método de trabalho explorativo, de tentativa/erro, limitado a uma impressão a jacto de tinta e ao formato suportado pela impressora (A4).

Em suma, esta investigação é desenvolvida com o intento de compreender melhor a publicação à margem e todos os elementos que a constroem e a tornam possível, desde a ideia à sua distribuição sendo assim um projecto em aberto que, dadas as infinitas possibilidades relativas à sua criação formal e conceptual, exige uma continuidade em termos investigativos teóricos e práticos para que a filosofia "fazer para compreender" possa tornar trabalhos futuros mais sólidos em termos conceptuais, formais e técnicos.

6)

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2015), *Art of the Book: Structure, Material and Technique*. Gingko Press: Berkeley.

AA.VV. (2012), *Press Release 2011* [em linha], O Que Um Livro Pode. Disponível em <http://oqueumlivropode.tumblr.com/post/32680632652/press-release-2011> [Acedido a 15 de Fevereiro de 2018].

ALVES, Marta (2016), *Colagem: Fim e Procedimentos [entre a Ilustração e o Design Editorial]*. Dissertação de Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais, pela FBAUP, Porto.

ARUME, Igor (2015), *Surgimento da Risograph* [em linha]. Disponível em <http://cargocollective.com/designautopublicacao/Surgimento-da-Risograph> [Acedido a 10 de Janeiro de 2018].

AVGERINOU, Maria; ERICSON, John (1997), 'A Review of the Concept of Visual Literacy' em *British Journal of Educational Technology*, vol. 28, n.º4, Outubro de 1997, pp. 280-29, BERA: Londres

BARAONA, Isabel (2014), 'O Que Um Livro Pode: Juntar Pessoas', em *Portuguese Small Press Yearbook 2014*, n.º 2, Novembro de 2014, pp. 69-70, Lisboa.

BARAONA, Isabel (2011), 'Editorial', em *Jornal Oficina do Cego*, n.º 3, Março de 2011, n.p. Oficina do Cego: Lisboa.

BARBOSA, Conceição (2012), *Manual Prático de Produção Gráfica: Para Produtores Gráficos, Designers e Directores de Arte*. 3ª Edição, Principia: Cascais.

BÁRTOLO, José (2012a), 'Editorial', em *Pli Arte&Design: Entusiasmo*, n.º 2/3, pp. 10-11. ESAD Matosinhos: Matosinhos.

BÁRTOLO, José (2012b), 'Entusiasmo pela Publicação', em *Pli Arte&Design: Entusiasmo*, n.º 2/3, pp. 12-13. ESAD Matosinhos: Matosinhos.

BÁRTOLO, José (2010), *Edição Independente: Notas para um Enquadramento [em linha]*, Reactor. Disponível em <http://reactor-reactor.blogspot.pt/search/label/Design%20Editorial> [Acedido a 19 Dezembro 2017].

BELLO, Patricia di; WILSON, Colette; ZAMIR, Shmoon (2012), *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*. I.B. Tauris: Nova Iorque.

BRÁS, Ana (2013), *Design Gráfico e Produção Independente: A Influência das Convicções Sociais e Políticas*. Dissertação de Mestrado em Design Gráfico, pela ESAD, Caldas da Rainha.

BRINGHURST, Robert (2016), *The Elements of Typographic Style*. 4ª Edição, Hartley and Marks: California.

CABAU, Philip (2014), 'Wire Dancers', em *JAB35 - Stew Pot*, n.º 35, Maio de 2014, pp. 3-9, Chicago.

CARDOSO, Catarina Figueiredo (2017), 'Editorial', em *Portuguese Small Press Yearbook 2017*, n.º 5, Outubro de 2017, p. 5, Lisboa.

CARDOSO, Catarina Figueiredo (2014), 'Nota da Editora: Trabalhos Colectivos' em *Portuguese Small Press Yearbook 2014*, n.º 2, Novembro de 2014, p. 5, Lisboa.

CARDOSO, Catarina Figueiredo; Baraona, Isabel (2014), 'Tipo.PT e Portuguese Small Press Yearbook', em *Revista: Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras*, vol. 5, n.º 9, Janeiro 2014, pp. 214-221, CIEBA, FBAUL: Lisboa.

CARDOSO, Catarina Figueiredo (2013), 'Nota da Editora: Primeiras Palavras', em *Portuguese Small Press Yearbook 2013*, n.º 1, Novembro de 2013, pp. 7-13, Lisboa.

CARRIÓN, Ulises (1975), 'The New Art of Making Books' em *Kontexts* (1975), n.º 6/7, **republicado** em *NO-ISBN on Self-Publishing* (2015), pp. 267-275, Salon Für Kunstbuch: Colónia.

CELLA, Bernhard; Findeisen, LEO; BLAHA, Agnes, ed. (2015), *NO-ISBN on Self-Publishing*. Salon Für Kunstbuch: Colónia.

DARNTON, Robert (2009), *The Case for Books: Past, Present, and Future*. Public Affairs: Nova Iorque.

DRUCKER, Johanna (2015), 'Livros e Cenários pelo Teatro de Ecrãs e Sombras: Os Livros de Artista de Lourdes Castro' em *Tarefas Infinitas: Quando a Arte e o Livro se Ilimitam* (2015), pp. 137-142, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa.

DRUCKER, Johanna (1995), *The Century of Artists' Books*. Granary Books: Nova Iorque.

DE BONDT, Sara; MUGGERIDGE, Fraser, ed. (2015), *The Form of The Book Book*. 3ª Edição, Occasional Papers: Londres.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri Jean (2000), *O Aparecimento do Livro*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa.

FERNANDEZ, Sara (2012), *A Metaficção no Romance Pós-Modernista Português*. Tese de Doutoramento em Literatura, pela UALG, Faro.

FERREIRA, Filipa (2014), *Synapse: O Contributo do Design Editorial no Processo de Criação do Livro de Fotografia Contemporâneo*. Dissertação de Mestrado em Design Gráfico e Projectos Editoriais, pela FBAUP, Porto.

GOGGIN, James (2015), 'The Matta-Clark Complex: Materials, Interpretation and the Designer' em *The Form of the Book Book* (2015), 3ª Edição, pp. 23-31, Occasional Papers: Londres.

GONÇALVES, Sofia (2010), *Samples de uma publicação paralela* [em linha], Reactor. Disponível em: <http://reactor-reactor.blogspot.pt/2010/07/samples-para-uma-publicacao-paralela.html> [Acedido a 19 de Dezembro de 2017].

HARREN, Natilee (2015), *The Crux of Fluxus: Intermedia, Rear-guard* [em linha]. Disponível em: <http://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/crux-of-fluxus/> [Acedido a 9 de Junho de 2018].

HASLAM, Andrew (2010), *O Livro e o Designer II: Como Criar e Produzir Livros*. 2ª Edição, Rosari: São Paulo.

HOLLIS, Richard (2015), 'Ways of Seeing Books' em *The Form of the Book Book* (2015), 3ª Edição, pp. 49-60, Occasional Papers: Londres.

KELLER, Christoph; ROELSTRAETE, Dieter; WANDSCHNEIDER, Miguel (2006), *Books makes Friends / Os Livros fazem Amigos*, Roma Publications: Lisboa.

LIANG, Lawrence (2011), *Is it a Bird? A Plane? No, it's a Magic Chair* [em linha], *e-flux journal*, n.º 27, Setembro de 2011. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/27/67979/is-it-a-bird-a-plane-no-its-a-magic-chair> [Acedido a 20 de Janeiro de 2018].

LUDOVICO, Alessandro (2012), *Post-Digital Print – The Mutation of Publishing since 1894*. *Onomatopée 77*: Roterdão.

LÜTHI, Louis (2009), 'On the Self-Reflexive Page', em *Dot Dot Dot*, n.º 13, Verão 2009, pp. 95-111, Nova Iorque.

MACHADO, Graciela, ed. (2012), *Da Impressão ao Livro de Artista: Contextos de Edição*. i2ADS | FBAUP: Porto.

MAFFEI, Giorgio (2008), *Munari's Books*. Corraini Edizioni: Milão.

MAK, Boonie (2011), *How the Page Matters*. University of Toronto Press: Toronto.

MAU, Bruce (1998) *An Incomplete Manifesto for Growth* [em linha]. Disponível em: <http://www.manifestoproject.it/bruce-mau> [Acedido a 10 de Dezembro de 2017].

MILLIOT, Jim (2010) *Self-Published Titles Topped 764,000 in 2009 as Traditional Output Dipped* [em linha], Publishers Weekly. Disponível em <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publishing-and-marketing/article/42826-self-published-titles-topped-764-000-in-2009-as-traditional-output-dipped.html> [Acedido a 10 de Janeiro de 2018].

MOURA, Mário (2014), 'An Artwork Shaped Like a Book a Book Shaped Like a Work of Art', em *JAB35 - Stew Pot*, n.º 35, Maio de 2014, pp. 10-11, Chicago.

MOURA, Mário (2008), *O Dilúvio* [em linha], Ressabiator. Disponível em: <https://ressabiator.wordpress.com/2009/01/22/o-diluvio> [Acedido a 15 de Dezembro de 2017].

MUNARI, Bruno (1981), *Das Coisas Nascem Coisas*. Edições 70: Lisboa.

PAIVA, Susana (2017), 'Salve!', em *Portuguese Small Press Yearbook 2017*, n.º 5, Outubro de 2017, pp. 27-29, Lisboa.

PHILLPOT, Clive (2013), *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972—2010)*. JRP | Ringier: Zurique.

PINTO, Ana (2015), *O Design Gráfico no Contexto da Estratégia de Guerrilha: A Guerrilha como Dispositivo de Comunicação Crítica*. Dissertação de Mestrado em Design Gráfico, pela ESAD, Caldas da Rainha.

PIRES DO VALE, Paulo (2015), 'Com o Infinito nas Mãos', em *Tarefas Infinitas: Quando a Arte e o Livro se Ilimitam* (2015), p. 19, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa.

PIRES DO VALE, Paulo (2015), 'Dos Signos e do Resto' em *Lourdes de Castro. Todos os Livros* (2015), pp. 125-135, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa.

PLAZA, Julio (1982), 'O Livro como Forma de Arte (Parte I: O Livro Artístico)', em *Arte em São Paulo*, n.º 6, Abril de 1982, São Paulo.

PORTELA, Manuel (2013), 'Materialidades da Literatura e Livros de Artistas', em *Portuguese Small Press Yearbook 2013*, n.º 1, Novembro de 2013, pp. 15-22, Lisboa.

PORTELA, Manuel (2003), *Hipertexto como Metalivro* [em linha]. Disponível em http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/hipertexto_como_metalivro.htm [Acedido a 5 de Dezembro de 2017].

QUINTELA, Pedro; BORGES, Marta (2015), 'Livros, Fanzines e outras Publicações Independentes. Um percurso pela «cena» do Porto', em *CIDADES, Comunidades e Territórios*, n.º 31, Dezembro de 2015, pp. 11-31, Lisboa.

ROMANA, Ana João (2012), 'Livros de Artista em Portugal (1912/2012)' em *Da Impressão ao Livro de Artista: Contextos de Edição*, pp. 128-138, i2ADS | FBAUP: Porto.

ROSENBLUM, Naomi (1997), *World History of Photography*. 3ª Edição, Abbeville Press: Nove Iorque.

ROSENDO, Catarina; COTTER, Suzanne (2015), *Um Realismo Cosmopolita: O Grupo KWWY*, Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves: Porto.

SÉGUINIER, Aude (2016), 'Os Livros para Crianças de Bruno Munari', em *Portuguese Small Press Yearbook 2016*, n.º 4, Outubro 2016, pp. 25-29, Lisboa.

SILVEIRA, Paulo (2008), *As Existências da Narrativa no Livro de Artista. Tese de Doutoramento em Artes Visuais*, pelo IAUFRGS, Porto Alegre.

SIMÕES, Ana (2012), *Fair: Uma Plataforma para a Publicação Independente em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais, pela FBAUP, Porto.

STILLE, Klaus (2015), *From the Body to the Book Back to the Body* [em linha], Still Estudio. Disponível em: <http://stillestudio.com/from-the-body-to-the-book> [Acedido a 1 Junho de 2017].

TEIXEIRA, Samuel (2013) 'Livros de Artista como Máquinas Virtuais: Uma Perspectiva Especulativa', em *Portuguese Small Press Yearbook 2013*, n.º 1, Novembro de 2013, pp. 31-41, Lisboa.

VIEIRA, André (2018), *De Gutenberg ao Digital, a Casa do Design ensina como se faz um Livro* [em linha], Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/06/01/local/noticia/de-gutenberg-ao-digital-a-casa-do-design-ensina-como-se-faz-um-livro-1832718#&gid=1&pid=1> [Acedido a 2 de Junho de 2018]

VILAR, Emílio Távora, coord. (2014), *Design Et Al: Dez Perspectivas Contemporâneas*. Dom Quixote: Lisboa.

Dicionários e Enciclopédias

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul (2010), 'Kerning'. Em *The Visual Dictionary of Typography*, p. 143. AVA Publishing SA: Lausana

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul (2010), 'Tracking'. Em *The Visual Dictionary of Typography*, p. 253. AVA Publishing SA: Lausana.

BARTHES, Roland e COMPAGNON, Antoine (1987), 'Leitura'. Em *Enciclopédia Einaudi: Oral/Escrito Argumentação*, vol. 11, 1987, pp.184-206. Imprensa Nacional - Casa da Moeda: Lisboa.

FARIA, Maria; Perição, Maria (1999), 'Publicar'. Em *Novo Dicionário do Livro da Escrita ao Multimédia*, 1999, p. 506. Circulo de Leitores: Lisboa.

Vídeo

ROMANA, Ana João (2016), Entrevistas realizada no âmbito do Doutoramento "Publicar a Estória/História do Livro de Artista em Portugal". Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCFyU3DS58V--7zgl-Idlhc4w/videos> [Acedido a 12 de Junho de 2017].

ROMANA, Ana João (2016), 'Entrevista a Patrícia Almeida e David Guénio' [em linha], Entrevista realizada no âmbito do Doutoramento "Publicar a Estória/História do Livro de Artista em Portugal". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2IICk7k-bNs> [Acedido a 12 de Junho de 2017].

Sites

ARTISTS' BOOKS ONLINE: <http://www.artistsbooksonline.org>

ATLAS PROJECTOS: <http://www.atlasprojectos.net>

DOIS DIAS EDIÇÕES: <https://doisdias.wordpress.com>

GHOST EDITIONS: <http://www.ghost.pt>

HATO PRESS: <http://hatopress.net/printing>

INC — LIVROS E EDIÇÕES DE AUTOR: <http://blog.inc-livros.pt>

JORNAL BURACO: <https://jornalburaco.wordpress.com>

OFICINA ARARA: <http://www.oficina-arara.org>

OFICINA DO CEGO: <http://oficinadocego.blogspot.pt>

O HOMEM DO SACO: <http://sacomman.tumblr.com>

O QUE UM LIVRO PODE: <http://oqueumlivropode.tumblr.com>

PIERRE VON KLEIST EDITIONS: <http://www.pierrevonkleist.com>

PORTUGUESE SMALL PRESS YEARBOOK: <http://ptsmallpress.blogspot.pt>

PRINTED MATTER: <https://www.printedmatter.org>

REDE DE ARTES E OFÍCIOS DE LISBOA: <http://www.redearteseoficios.pt>

STET — LIVROS & FOTOGRAFIAS: <http://stet-livros-fotografias.com>

STOLEN BOOKS: <http://stolenbooks.pt>

TIPO.PT: <http://tipo.pt>

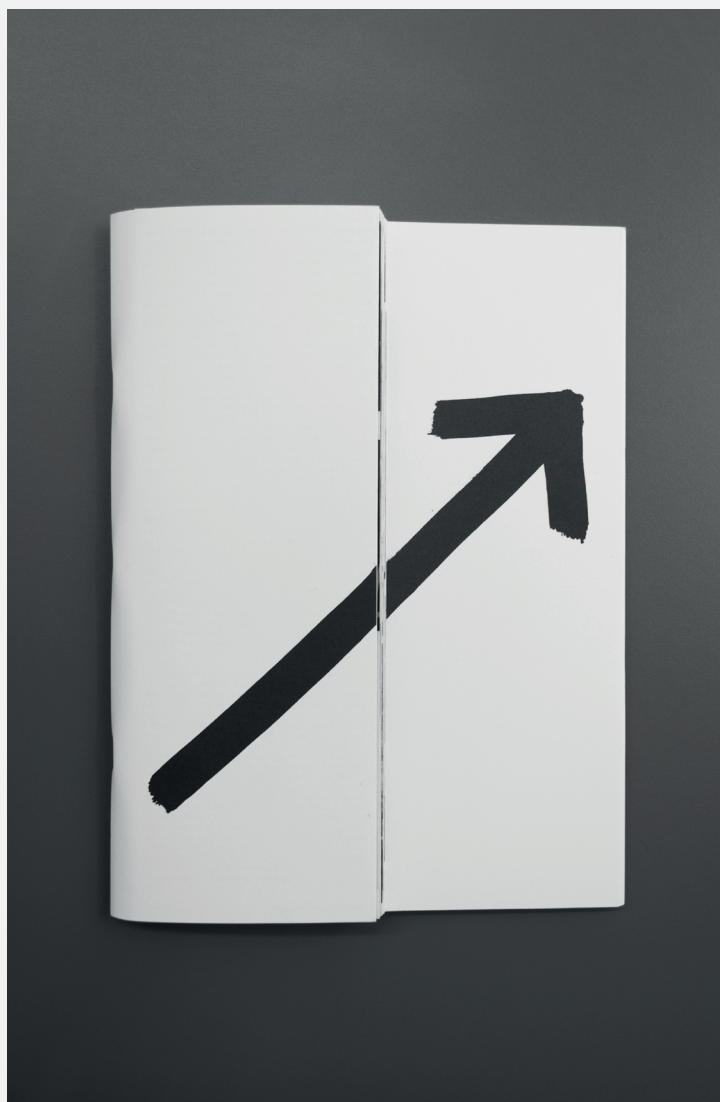
XYZ BOOKS: <http://www.artbooks.xyz>

7)

ANEXOS

Conversa com David Guéniot

4 Abril 2018



São apresentadas as questões a baixo como mote para o direccionamento à abordagem de tópicos indispensáveis sobretudo para a percepção do funcionamento de uma editora independente e da concepção de uma publicação desde a ideia até chegar às mãos do leitor.

1. Como surge a Ghost, o que a distingue de outras editoras independentes nacionais?
2. O que define um livro, quais as suas particularidades e potencialidades?
3. Como funciona o processo desde a ideia, à edição e produção do trabalho final?
4. De acordo com que aspectos é decidido o formato do objecto?
5. A forma e os elementos constituintes da mesma são conteúdo comunicante?
6. Os livros são sempre pensados de dentro para fora, isto é, o conteúdo define sempre o formato?

David Guéniot [DG.] A Ghost surge em 2011, é uma iniciativa minha e da Patrícia Almeida (professora de fotografia na ESAD.CR), na altura estávamos a trabalhar juntos, mais ligados aos projectos de fotografia da Patrícia. Com a Ghost, fomos associar as várias práticas da Patrícia com as minhas: a Patrícia tem a ver com a fotografia, com a imagem; eu venho mais da *performance*, da dança contemporânea e da programação cultural — já fui programador de teatro, administrador de uma companhia de dança. A nossa ideia através da editora era criar uma plataforma onde poderíamos colaborar os dois. Quando surge em 2011 é num contexto muito específico político, social e económico no qual, por causa da crise e da rarefacção do dinheiro, dos meios disponíveis em termos de apoio financeiro por parte do Estado e de pessoas que compravam arte ia ser mais difícil. Percebemos enquanto artistas que formar uma exposição não fazia muito sentido nesse contexto nem a produção de obras que depois ficavam na galeria, não havia muita possibilidade quer de financiar as obras através de apoios, quer depois de as vender porque não havia compradores. Por isso a editora chega como uma alternativa onde se podia mostrar trabalhos, ou seja, passamos do espaço físico da galeria, para o espaço do livro, no qual podemos mostrar obras e começámos então a pensar o livro nessa dinâmica de objecto de arte, usava fotografias mas através do meu *input* também começava a pensar o objecto de uma forma mais de ensaio, relacionado com o meu *background* (tenho um diploma em Ciências Políticas e Filosofia).

O que distingue a Ghost das editoras... Acho que cada editora surge a partir de origens diferentes e que são as origens que definem as editoras. No nosso caso há uma componente política bastante forte, há uma relação com a imagem também bastante marcada, há uma relação com o ensaio visual forte: há a vontade de criar discurso, mas que passe mais pela via visual. Penso que isso são as características que definem a Ghost. Por vezes existe uma certa dificuldade em definir o que nós fazemos, pode inserir-se tanto na fotografia; como este último livro que fizemos [*Composição em Tempo Real: Anatomia de uma Decisão*, 2017], com o coreógrafo João Fiadeiro; livros para crianças [*Ollie Ollie Oxen Free*, 2014]; são várias formas, não somos apenas uma editora de *photobook* ou apenas de livros sobre dança ou *performance*, temos a capacidade de variar os assuntos. Tentamos simplificar ao máximo a parte administrativa e estrutural da editora, trata-se de uma associação sem fins lucrativos, dirigida por mim, temos um contabilista pontual, faço tudo à parte a contabilidade, isto é, tudo o que tem a ver com a relação com as vendas, com a difusão, a distribuição. Esta estrutura funciona em função de projectos, cada projecto é um livro e para cada livro há um processo de produção, um processo que vai desde a procura de apoios (quando possível), a parte que diz respeito também à estruturação e depois a edição. Enquanto editor vou ser eu a coordenar os vários intervenientes que vão criar o livro: o designer, o autor, a gráfica [produtor]. Não se trata de uma relação de um a um, é sempre triangular, é raro ter uma conversa apenas eu com o autor ou eu com o designer, poderá acontecer para simplificar a execução de uma decisão, mas muitas vezes as decisões são tomadas em conjunto, nunca é uma coisa hierárquica no sentido em que é sempre uma espécie de um jogo de negociação, de colaboração que se estabelece. Este é um factor que enriquece o processo e o próprio objecto (a sua forma final), o objecto é sempre uma convergência de várias visões sobre o trabalho, várias interpretações sobre o mesmo e é bom manter essa riqueza viva, não matar o objecto através de uma interpretação única. Por vezes é isso que se pede do autor, que renuncie a sua propriedade, a autoridade que tem sobre o seu próprio trabalho e isso só é possível caso ele tenha confiança com o editor e que haja uma verdadeira abertura para que possa haver uma troca de ideias.

Quando fazemos um livro, existe um encontro de várias ideias: o autor tem uma certa noção

de como o seu trabalho poderá ser adaptado em livro, o editor também vê nesse trabalho uma forma de editá-lo, o designer tem também uma projecção dessa ideia no objecto. É esse território que se cria em comum que é o mais interessante em termos de edição, o editor é quem vai tentar coordenar e fazer com que o objecto se realize, para que exista um determinado método, porém geralmente não é necessário forçar, as coisas chegam a um sítio naturalmente, o que é sempre muito importante é haver confiança por parte de cada um dos intervenientes para que as coisas se possam fazer sem medo, ou seja, se o autor pensa que está a ser violentado em relação ao seu projecto, talvez seja melhor terminar ali. Por vezes recebemos propostas ou maquetes que já estão fechadas e formalizadas, nas quais o trabalho do editor já foi feito, aí o autor não procura um editor mas sim um publicador, alguém que vá eventualmente co-financiar e que depois coloque o livro a circular, é uma definição com a qual não nos identificamos, como já não ganhamos muito dinheiro com isso, temos que ter algum prazer em fazer os livros, não pode ser apenas uma relação financeira, económica ou de distribuição, essa não é a parte mais interessante do trabalho, pelo contrário.

E outra coisa, é difícil trabalhar com autores com quem nós não sabemos muito bem como vão reagir a um *feedback* que pode não encaixar totalmente com aquilo que o autor pensa do seu próprio trabalho, é sempre uma condição essencial para se poder trabalhar neste tipo de projecto mais colaborativo. Talvez isso ajude também no facto de que, todos os objectos que criámos, chegam a uma forma que nunca foi pensada em si tal e qual desde o início, é sempre resultado de um processo dos vários *feedbacks*, das diversas tentativas, das aproximações que se fazem ao projecto inicial e à matéria inicial.

Joana Barros [JB.] O objecto é desenvolvido ao mesmo tempo que o conteúdo...?!

DG. O conteúdo é sempre dado. Pode ser uma série fotográfica, neste caso [*Composição em Tempo Real: Anatomia de uma Decisão*, 2017] é uma metodologia de um trabalho depois, como vamos dar forma a essa matéria, para que a própria forma comunique qualquer coisa sobre o conteúdo? A forma informa o conteúdo, é um pouco como: tens uma paisagem mas ver essa paisagem de baixo, de cima... são duas coisas completamente diferentes. Embora seja a mesma

paisagem são duas perspectivas diferentes sobre a mesma matéria que é a paisagem, ou seja, a forma proporciona um certo tipo de leitura do conteúdo, organiza uma interpretação. Essa interpretação não é única, é um campo de interpretações que vão no sentido daquilo que nós, enquanto editores, autores e designers achamos que esse trabalho deverá ser pensado.

JB. É uma proposta de interpretação, talvez?

DG. Sim, mas é uma proposta na qual existe um ponto de vista sobre o trabalho, não é inato. Isso é mais evidente quando são projectos que têm um tema mais político, o *Vende-se* [2014] é uma série do Augusto Brázio que publicámos, constitui um conjunto de fotografias de lojas vazias que ele fotografou em qualquer cidade onde ia durante um ano entre, 2012/2013.



Augusto Brázio, *Vende-se*, 2014
Impressão Offset e Serigrafia, 16cmx23cm, 180 pp., 300 exemplares
© Ghost Editions

Quando tens esse material existem várias possibilidades, inúmeros livros possíveis com essas fotografias: pode ser um livro com uma leitura mais sociológica e geográfica, no qual vais mostrar a fotografia e colocar uma legenda de quando foi fotografado e onde, qual o proprietário, o que aconteceu... e isso é um estudo que estás a dar ao leitor para mostrar como o território foi afectado, como um médico quando está a revelar os sintomas de algo e concretiza uma descrição muito específica dos mesmos; cada imagem poderia ser um postal, então o livro seria uma caixa com 300 postais e aqui seria uma espécie de crítica a uma sociedade de turismo, o que se

vai visitar, não será tanto a torre de Belém mas estes espaços que também são monumentos, representam traços de uma história das lojas; neste caso não se tratava disso, em conversa com Brázio essa situação não lhe interessava, ele fotografava a montra através do vidro sujo e ia embora, tratava-se de um exercício de exaustão, de repetição, de mostrar a quantidade de espaços vazios que existiam na altura na paisagem urbana portuguesa, então partimos por essa via. Seguiu-se um percurso de repetição e de cansaço, por isso o livro tem que ter uma certa espessura, tem que ser bastante repetitivo, tem que ser algo em bruto, sem grande explicação. Daí ser publicado sem capa, é apenas cosido e envolvido numa cinta onde são explicadas as políticas económicas da altura. Isto para dizer que a partir da mesma série, temos infinitas possibilidades de editar, mas enquanto editor em conjunto com o autor, o designer e outros colaboradores, seguimos um foco sobre uma certa interpretação do trabalho, é uma proposta mas é um ponto de vista do trabalho, é uma leitura. Não é uma interpretação que fecha, não é uma imposição de uma leitura, deixando espaço para o leitor.

Nessa ideia de projecto mais colaborativo onde todos trabalham para o mesmo, tentamos convergir para criar um objecto mas ninguém tem o panorama total e absoluto do resultado. É isso que faz com que o autor possa ser surpreendido com o seu próprio trabalho, com que o editor possa ser surpreendido com o objecto que editou e com que o designer possa ser surpreendido com o *feedback* que poderá ser dado pelas pessoas que compram e manuseiam o livro. Todos trabalham para que o objecto tenha a sua coerência, a sua lógica interna, que se autonomize enquanto objecto, é nessa condição que cada um dos colaboradores pode descobrir e ser surpreendido com novas leituras, é por isso que essa interpretação nunca é única. Na confecção as ideias dos colaboradores misturam-se e na distribuição os próprios leitores trazem novas interpretações para o livro. Preocupamo-nos com a coerência formal e esta tem que se adequar ao conteúdo, a forma tem que dar uma leitura ao conteúdo e é apenas através desta coerência que depois existe a possibilidade de comunicar com os outros. Quanto ao livro objecto, a ideia de objecto tem a ver com a autonomia, ele passa a ser um objecto partilhável/partilhado.

Por isso a forma do objecto vai ser sempre diferente, não foi decidido de um modo consciente,

foi uma consequência. Nunca entramos numa ideia de colecção, onde nesta existe um formato pré-estabelecido e o conteúdo, tematicamente semelhante, é standardizado, pois isso queria dizer que se a forma é a mesma, então teríamos o mesmo tipo de leitura de diferentes conteúdos, o que não faz muito sentido no caso de uma editora que se dedica mais ao objecto artístico. Utilizamos sempre formatos e formas diferentes, pode ser mais clássico, mais experimental... não há regra. A forma faz parte desse ponto de vista que vamos escolher, faz sentido a imagem em grande ou em pequeno? Imagens grandes pedem que o leitor se relacione com estas de uma forma mais imersiva; imagens pequenas criam uma relação de distância física entre imagem e leitor. É isso que nós tentamos pensar em função do conteúdo: qual é a leitura que fazemos do conteúdo e como podemos acompanhar, numa perspectiva formal, essa leitura e transformá-la em objecto. As relações físicas com o objecto fazem a percepção divergir, depois é evidente que existem camadas culturais e convenções: se vais fazer um livro com capa dura em pele isso vai logo remeter para o livro antigo, a biblioteca clássica, remetendo a vários tipos de culturas do livro, da história do livro. Depois nessa relação mais física e perceptiva do livro existe o toque, a escolha do papel para relacionar o leitor com o objecto. Este é um objecto que pede o toque, que se vê, que se lê e tudo isso faz parte da equação criada para que a forma se encaixe no mistério do conteúdo, trata-se de como se transporta o conteúdo para o objecto que tem essas dimensões todas, sensoriais, perceptivas, culturais, históricas, nesse sentido o livro é um objecto extremamente rico porque tem muitas dimensões.

Por exemplo, no próximo projecto estamos a pensar imprimir uma parte do livro em papel de jornal, com o uso desse papel é evidente que estamos a chamar a cultura dos jornais, que remete para algo diário, das rotativas, há um certo imaginário que se liga a isso. O projecto de António Júlio Duarte [*The Candidate*, 2012], foi impresso em jornal, porque é um projecto ligado a uma espécie de crítica fotojornalística. As fotografias são sobre o candidato único [Fernando Chui Sai On] às eleições em Macau [em 2009] e todo o aparato mediático que existe à volta dele, a sua relação com a sociedade, as entrevistas... Em decisão com o autor, ocultamos a identidade (a face) do candidato único, mas a publicação é produzida em papel de jornal para mostrar que são notícias, das quais já sabemos qual irá ser o resultado final. Não é uma fake new mas trata-se

de uma notícia que está a funcionar no vazio, sobre coisas que não precisam de ser relatadas. Foi importante encontrar uma gráfica, onde fosse possível imprimir em papel de jornal, feito em rotativa e em técnicas digitais, etc., e isso faz parte do projecto, faz parte da forma como vais ler as imagens. As imagens perdem definição, em termos de qualidade de impressão é muito menos fiel, é uma impressão mais tosca, mas penso que ganhamos a nível conceptual, a nível de viver essa ideia de notícias, de informação.

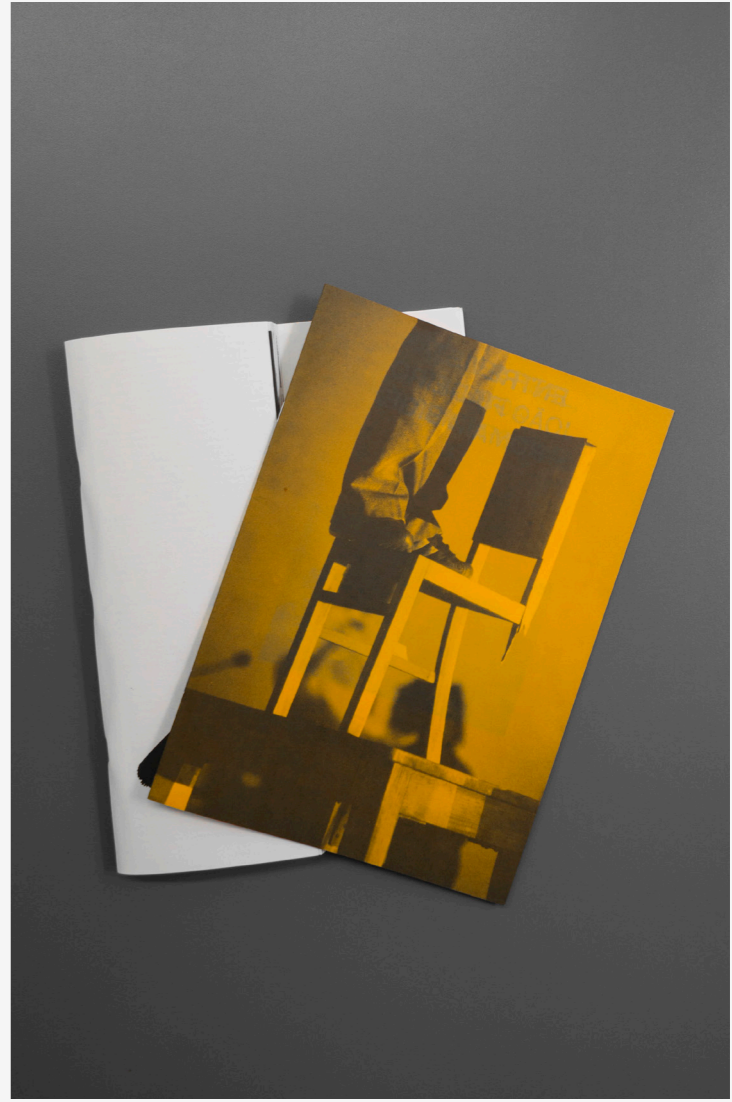
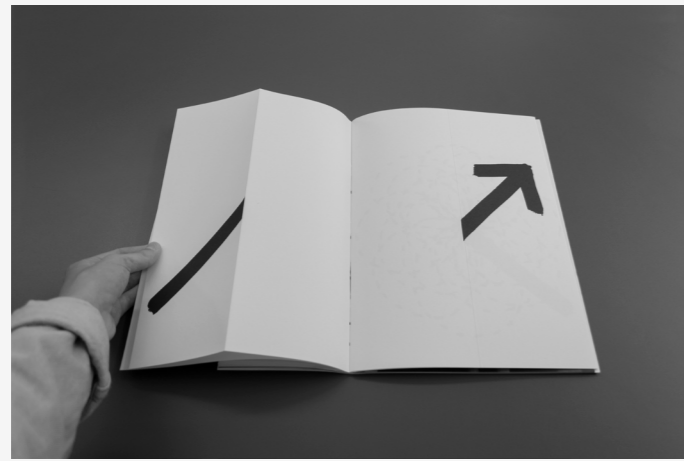
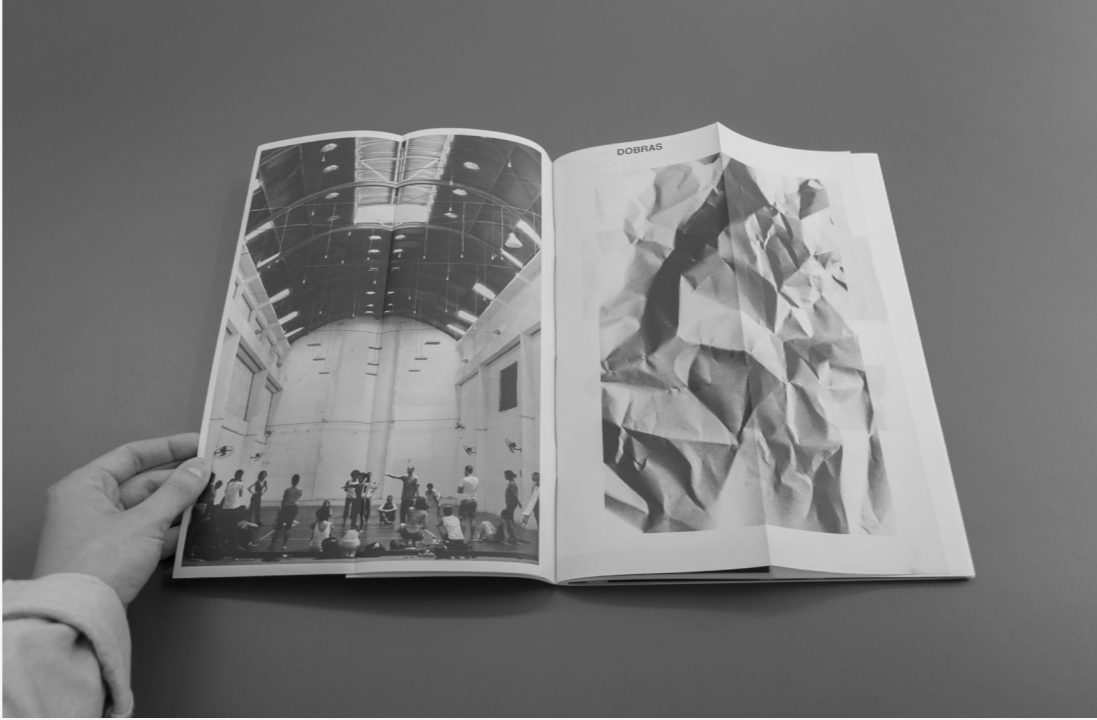
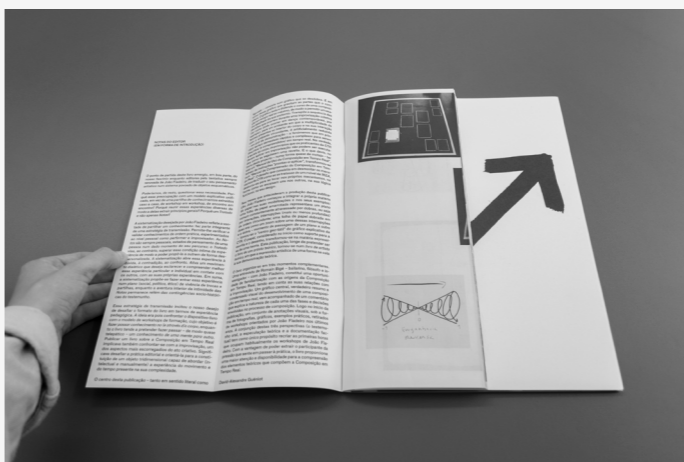
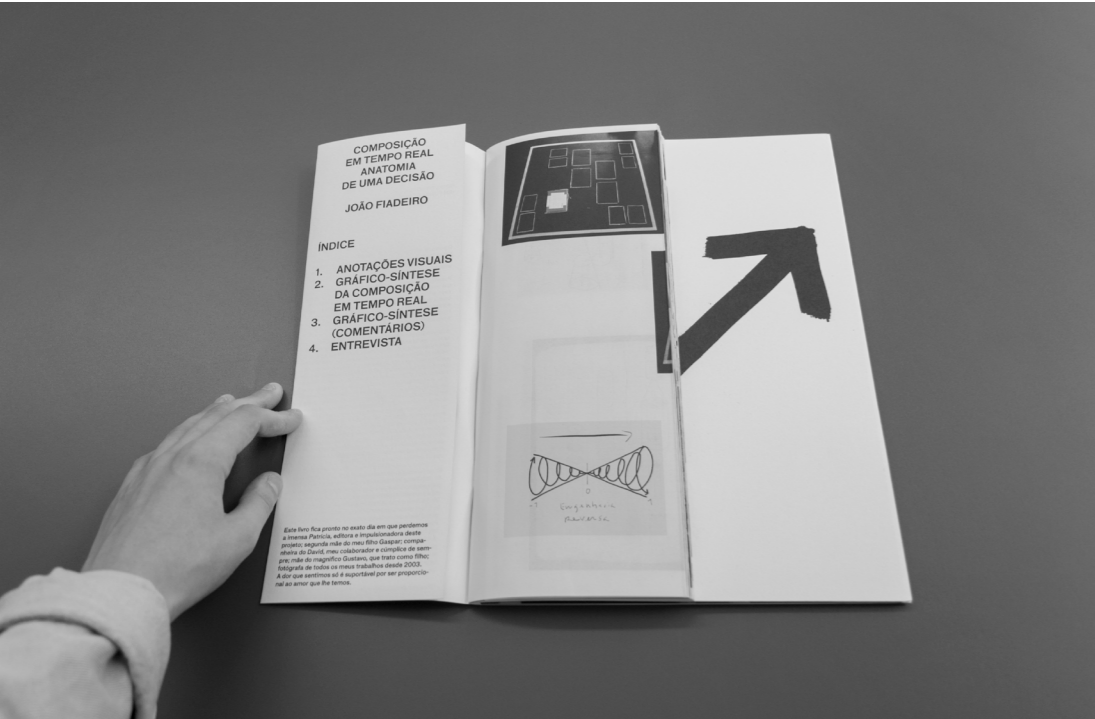
[Em relação à segunda pergunta] Uma das particularidades do livro é também o facto de ser uma espécie de objecto de fetiche, ou seja, existe uma relação com o objecto (pensando mais em colecionadores e pessoas que têm relações de afecto com os livros) ligada a uma relação física e isso é uma das particularidades do livro, essa capacidade de ser um objecto de fetiche que não encontro em muito mais objectos. Há um investimento afectivo, penso que, por exemplo, o CD não investe tanto em termos de afecto ou o vinil talvez, mas isso já é um objecto muito nostálgico, ou seja, o livro é ainda uma coisa que existe, é contemporânea, um vinil está a voltar mas é muito marginal. Mas isso é uma característica que me questiona. Uma coisa fantástica, é isso também que me interessa na edição, é que um livro pode falar de tudo, pode-se ir a todos os sítios com o livro em termos de matéria.

A *performance*, como a música, é mais difícil de transpor para o livro. Na música tens uma partitura, mas o que é a música? O que é o som? É difícil transportar isso para um livro e o suporte não parece muito adequado. O mesmo acontece com a *performance*, porque muitas vezes não fica na tua memória, desaparece, e tentar transcrever isso para o papel, para o objecto livro é muito difícil. Aqui estou interessado em criar dispositivos, isto é, essa passagem é impossível, porém interessa-me o que conseguimos fazer estudando bem como funciona a *performance* (este espectáculo/ensaio/exercício do artista/coreógrafo) e como é possível desenhar um dispositivo que pode ser aplicado na publicação. É exemplo concreto *I am Sitting in a Room Different from the One You are in Now* [2014], um projecto realizado também com o João Fiadeiro, que é uma parte da *performance* na qual o coreógrafo utiliza uma máquina Xerox, coloca a sua cara no vidro e vai tirando fotocópias e colando numa fita suspensa, depois fotocopia a fotocópia, fotocopia a fotocópia da fotocópia, etc., este processo está sempre

a ampliar, por isso há uma perda de informação, a fotocópia fica cada vez mais difícil de ler. O mesmo acontece com a banda sonora [de 1969] do compositor experimental Alvin Lucier que está a dizer uma frase, depois vai gravar a gravação e depois vai gravar a gravação da gravação... coisas dos anos 60/70, não existia digital na altura, por isso havia uma verdadeira perda da qualidade do som, assim, depois de 50 minutos já não se consegue perceber nada do que está a ser dito, e obtém-se apenas uma distorção de sons e o ritmo da palavra. Pensámos o que poderíamos fazer com isso e optámos por isolar apenas esse momento da peça, por haver uma relação com a imagem (são reproduzidas imagens no palco). Decidimos recolher uma das fotocópias que ele tirou no espectáculo e vamos reproduzir a ideia num livro: vamos fotocopiar a fotocópia e fazer uma pequena publicação apenas com esses resultados. Há uma capa que se fecha em si, com o João sentado numa cadeira [à direita], do outro lado a fotocopidora [à esquerda] e no verso uma fotografia da fotocópia amassada, ou seja, tentamos fazer com que a própria *performance* seja partitura para o livro, como se fosse um espelho. Contudo, a publicação tem a sua autonomia, quem não sabe da *performance* pode ver o livro. A ideia é tentar encontrar maneiras de transpor um dispositivo para o livro e isso tem a ver com a ideia das potencialidades, ou seja, o livro pode falar de muitas coisas e até pode ser desafiado por essas matérias que não podem ser publicáveis, como a dança, a música, etc., tem que se forçar um pouco o formato, o livro tem que mostrar as suas qualidades plásticas, até onde pode ir, para acolher um conteúdo que poderá não ser natural para ele.

Este [Ollie Ollie Oxen Free, 2014] é outro exemplo de como activar o livro enquanto espaço, ou seja, é um livro sobre o jogo das escondidas. Tentamos fazer com que o livro se transforme no próprio jogo, mostramos os esconderijos possíveis e depois o leitor tem que ir à procura das crianças. O próprio sistema físico do livro é que vai proporcionar o espaço onde se escondem coisas.

Aqui [*Composição em Tempo Real: Anatomia de uma Decisão*, 2017], o João Fiadeiro resumiu a sua metodologia de trabalho de 25 anos de investigação, este é a síntese do seu trabalho, para ele isto chega. Para outros é preciso explicar um pouco do que se trata, elaborámos 3 maneiras diferentes, para que possa ser percebido fora do contexto de workshop o texto tem que ser auto-suficiente: 1. [Anotações Visuais] alguns momentos, algumas



João Fiadeiro, *Composição em Tempo Real: Anatomia de uma Decisão*, 2017
Impressão Offset, 21cmx29cm, 120 pp., 500 exemplares

metáforas que ele usa nos workshops para explicar o que é a seta, é uma parte mais documental que mostra qual o seu trabalho, sempre com uma metáfora em torno da dobra; 2. [*Gráfico-Síntese da Composição em Tempo Real*] uma animação de uma seta como explicação ao seu método de trabalho; 3. [*Gráfico-Síntese (Comentários)*] consiste numa explicação mais clássica do que é o trabalho, aborda todo o pensamento do João e outra explicação mais técnica do gráfico que revela também como se pode manusear o objecto, acompanhado de legendas de alguns conteúdos; há ainda um caderno à parte do miolo principal [4. *Entrevista*] com um contexto mais jornalístico, no qual o João explica o que faz. Existe sempre a referência ao vinco e à dobra em todo o livro. Este parte então da ideia de manuseamento do papel, desse gesto, do vinco, da dobra e isso depois contaminou o resto do livro. Recebemos em particular um *feedback* bastante interessante, no entendimento do leitor o livro é como se fosse um mapa de um território que se desdobra: o objecto desdobra-se e está sempre em mutação em evolução. É uma leitura que relaciona a forma com o conteúdo, bastante justa que nós nunca articulámos dessa forma mas que faz sentido para nós [autor, editor e designer].

Não é por acaso que se fala de livro de artista. Existem tantas potencialidades que não é por acaso que os artistas se apropriam do livro para criar. Este não serve apenas para depositar o conteúdo, pode-se trabalhar a forma do livro e reinventá-la, talvez a tela seja mais limitada, a pintura, pode ser furada, pode-se colar coisas em cima, suspender na diagonal, mas parece mais limitado. O livro é mais plástico. Se falarmos de publicação em vez de livro, temos uma diversidade ainda maior, o livro tem alguns requisitos técnicos, a publicação é mais livre, pode ter uma página, pode não ser de papel... e é esse o fascínio, podem-se especular muitas soluções, ele é suporte, é objecto, tem essas camadas culturais todas, é transportável, transmissível. Estas noções estão na ideia inicial da Ghost: existe alguma frustração quando se faz uma exposição, dá muito trabalho, fica dois meses e depois desaparece e muitas vezes não há direcção como pode haver nos espectáculos e concertos; mas a ideia do livro é mesmo que este viaje, que vá para outros países, outros contextos, tem uma duração muito mais ampla.

[Relativamente à pergunta 6] Para mim é evidente: o conteúdo define a forma. Se fosse

o contrário (que é possível também) estaríamos a entrar apenas num jogo formal: pode ser um livro branco gigante e aqui existiria o sentimento de falhar alguma potencialidade do livro, neste caso passa a ser uma escultura então vou entrar em diálogo não tanto com a ideia de livro, mas mais com a ideia de arquitectura, de escultura e aqui já estou a trabalhar noutro campo. A mim o que me interessa mais é quando se consegue maximizar as relações que o livro proporciona — o conteúdo, a forma, as matérias, a sua história... — e quando tudo isso se consegue fundir e criar novos sentidos; se fosse apenas uma ideia formal, especulativa, penso que estaríamos numa percepção mais ligada às artes visuais, acho que isso é possível, mas nesse contexto. Enquanto editor gostaria de desenvolver mais. Aqui, quanto ao livro faz mais sentido pensar que seja sempre a partir do conteúdo que existe a forma. Depende muito de como vamos dirigir o significativo se é no conteúdo, se é no próprio objecto, enquanto fenómeno físico.

O livro de artista traz esse factor, de que a própria forma seja também um modo de transmitir algo que não é conteúdo, mas que afirma um ponto de vista, é um significativo. Temos uma ideia de significado que é o conteúdo e ele precisa de um veículo que transporte, o significativo, que é a forma do livro, esse conteúdo pode ser transportado de várias formas diferentes e isso altera significado.

Quanto à decisão da forma da publicação [pergunta 4], isso é uma espécie de negociação. Às vezes é evidente que tem que ser um livro grande, ou um livro com páginas amarelas, por vezes essa negociação não é uma luta por ser óbvio. A negociação permite que cada um seja surpreendido pelo resultado final. Na decisão cada elemento vais buscar a sua cultura, os seus afectos, remetendo o conteúdo para cada um. E é a partir dessa leituras e dessas interpretações que vamos negociar o formato, o ideal é que esse formato consiga reunir esses vários afectos mas que, ao mesmo tempo, o trabalho tenha coerência enquanto objecto, e isso muitas vezes não é possível: reconciliar os afectos e ao mesmo tempo ter a própria autonomia do objecto, por vezes necessito que se sacrifiquem os afectos para o objecto tenha a sua própria identidade.

Muitas vezes é criada uma confusão entre os termos editor e publicador, mas existe também tendência em associar o editor e a edição à decisão

e à escolha do que deve entrar e do que não deve entrar. Para mim o editor está mais relacionado com a edição no cinema, como montador de imagens — não esquecendo que quando estamos a fazer um livro, o autor é editor, o editor/editora é editor, o designer é editor, mas o editor torna-se numa espécie de autor porque tem a capacidade de tomar decisões que vão influenciar na leitura que o leitor vai ter sobre a obra. Se pensarmos na montagem cinematográfica, o editor é a pessoa que selecciona as cenas mas que também vai juntar essas imagens para que a partir de duas imagens se crie uma terceira que sugere qualquer outra coisa, que não está lá mas que é criada a partir da associação de duas informações, pode ser a textura do papel com o formato, pode ser uma imagem com o texto... isso tudo faz parte da ideia de edição no sentido de montagem. Ou seja, a edição é também associar informações para criar novas, ao associar duas informações estou sempre a criar uma terceira e é esta terceira a mais importante, é nesta que o leitor se vai projectar. Posicionando-me enquanto editor, quando falo de interpretação, não é uma coisa fechada, é preciso um ponto de vista para associar essas imagens caso contrário não faria sentido, mas ao mesmo tempo essa terceira imagem que se está a criar não a consigo controlar completamente, eu sei que ela existe, penso que ela existe, mas nessa fase compete ao leitor. Para mim a ideia de edição é essa, a de associar duas coisas, não tanto a de retirar ou de escolher coisas. A verdadeira questão é saber o que vamos associar e porque vamos associar essas duas informações.

Enquanto editor, não me revejo muito na ideia de autor, penso que a edição tem uma componente autoral e para mim isso é suficiente, mesmo que sejam as minhas próprias imagens, não é isso que para mim importa.

A ideia é sempre uma relação a dois: pode surgir uma ideia de fazer um livro sobre determinado assunto (uma relação comigo próprio, somos dois de uma certa forma); ou poderá surgir-me a ideia de realizar um livro sobre o trabalho de um artista, irei reunir-me com este e debater, ele irá aceitar ou não, aqui eu tenho a ideia mas é necessária a confirmação do artista, saber se faz sentido, se entende, se a intuição está certa. A ideia para funcionar é como um pacto minimal entre autor e editor e é preciso entender se valerá a pena entrar no processo de edição, muitas vezes a ideia parte do editor que conhece o artista e o seu trabalho e é este segundo que confirma se

a intenção que o editor tem lhe diz algo ou não. A edição é um processo mais colectivo, percebemos que o projecto poderá ir para a frente, então vamos reunir mais pessoas como um designer e muitas vezes podem entrar outras pessoas, vamos falar com outros artistas, mostrar o conteúdo e a ideia e tentamos fazer circular as ideias para perceber se essas ideias na edição têm corpo ou se é demasiado frágil, tentamos solidificar a ideia. Existem sempre outras pessoas que entram enquanto conselheiros, consultores. Depois na produção, entramos numa parte mais técnica, quando há um designer (quando não há é o editor) passa a ser uma espécie de director de produção do objecto e entra em contacto com a gráfica. Aqui todas as decisões já foram tomadas, é hora de aplicá-las em função do orçamento e do que já foi visto antes, com a possibilidade de haverem algumas surpresas no resultado final. Há sempre coisas que acontecem, o resultado de produção nem sempre é aquilo que se imaginava que poderia ser, quanto às cores, papel, impressão, etc., mas isso acontece mais no início, consoante é adquirida experiência acontecem cada vez menos erros. Contudo, quando o livro passa para o leitor, este não sabe o que estava previsto e para ele o objecto final faz sentido, aí conseguimos reanimar o olhar sobre o objecto que não é o tal ideal. A publicação pode ter alguns defeitos técnicos para quem o realizou, mas se o objecto está bem feito, tem a sua coerência, o seu formato, e se o leitor consegue se apropriar da qualidade do trabalho, da coerência formal, então o colectivo fica mais descansado. Por fim, a última parte do trabalho do editor é a relação com a distribuição e com o leitor: muitas vezes imagina-se que publicar um livro é apenas a concepção e a produção, mas depois não serve de nada ter caixas de livros em casa se não é lido por ninguém. Financeiramente é uma fase muito importante do trabalho, se não se conseguem vender os livros, não se consegue fazer mais nenhum. Até aqui é a própria equipa, os fazedores e leitores do objecto. É nesta parte que o livro vai encontrar o leitor, existe o contacto com o leitor, o leitor passa a existir, para o bem e para o mal: para o bem porque dá muito mais liberdade, menos constrangimentos, não se tem que pensar se irá ter sucesso ou não; para o mal porque não sabemos se existe comprador, tem que haver um certo controlo do preço, se for demasiado caro vai ser mais difícil vender ou vai ser mais direccionado para um público de coleccionador. Existem livros mais difíceis de vender nas livrarias, como este [*Composição em*

Tempo Real: Anatomia de uma Decisão, 2017] porque não tem lombada, não vem envolvido num plástico, é mais frágil... É o reverso da medalha, o objecto possui estas características experimentais mas depois não são todos os circuitos que permitem que os livros circulem, o objecto tem que ser vendido e é difícil gerir isso por haver falta de livrarias (pelo menos em Portugal) que se interessem por este tipo de publicação, isso são questões económicas relacionadas com a distribuição que têm que ser pensadas.

O que veio alterar um pouco nos últimos tempos em relação à distribuição são as feiras nacionais e internacionais de edição que permitiram criar um contacto directo entre o editor e o público, esse contacto directo não acontece quando o editor entrega o livro numa livraria, aí é a livraria que tem o contacto com o leitor. Nas feiras é diferente, quando são os editores que estão presentes há contacto com o leitor, pode-se ter *feedback*, conversar com as pessoas. Aqui há a possibilidade de finalmente conseguir fechar o círculo da relação entre autor, editor, designer, colaboradores, livreiros e leitor.

JB. Em relação a *Ollie Ollie Oxen Free* como foi pensado para chegar a este resultado?

DG. O ponto de partida foi a ideia do jogo, o jogo cria relações sociais de forma directa, por vezes as pessoas podem ser cruéis no jogo, de repente o jogo é um espaço de intensificação de relações sociais. O meu interesse surgiu da ideia de criar um jogo a partir do livro: o que podia ser o livro, ser o jogo. Depois pensei na ideia das escondidas e comecei a fotografar sem saber muito bem o que ia fazer, se ia ser um livro, cartas ou outra coisa qualquer. A própria fotografia serve para apanhar alguém, é a fotografia que apanha as pessoas no sentido metafórico mas também físico, eles (o meu filho e os amigos) são mesmo apanhados quando tiro a fotografia: eles escondem-se e depois vou atrás deles, tentar descobri-los e quando os descobro tiro a fotografia do momento e é essa a relação da fotografia, é um meio de apanhar alguém e de apanhar a imagem dessa pessoa. Aqui achei que poderia haver uma relação interessante entre fotografia e jogo e que vem do meu interesse de livros de fotografia feitos para crianças. Estes existem desde o fim do século XVIII, tenho uma pequena colecção e fiz uma exposição há cerca de dois anos. Este tipo de livros têm uma ideia muito interessante, muitas vezes privilegiamos o desenho, nas histórias existem sempre

desenhos e o uso da fotografia é um pouco choque (pelo menos na nossa cultura), no sentido em que parece que a fotografia não consegue criar imaginário, fecha demasiado a realidade, não se consegue imaginar nada, porque é a fotografia e não pode ser outra coisa qualquer, é uma espécie de prova de realismo, quando não é verdade. Se fizermos um teste com uma criança (como acontece connosco) ela consegue imaginar várias coisas através de uma fotografia: o que se passou antes, o que vai acontecer depois, porque estão os elementos naquela posição... e também existem diversos pontos de fuga numa fotografia. Temos inerente na cultura que a fotografia fecha e o desenho abre e isso interessa-me bastante. Depois começámos a mexer no material que passou por muitas maquetes e muitas tentativas, até um dia em que a Patrícia propôs a ideia de ter as crianças dentro das páginas do livro — talvez a ideia tenha vindo de um livro de Carlos Lobo que tem também este tipo de paginação: apresenta fotografias das ruas do Japão, espaços públicos e no interior da página mostra espaços mais escondidos, pátios, coisas que não são visíveis da rua pública. Depois convidámos o Aprígio Morgado (foi a 1ª vez que trabalhamos com ele), porque tínhamos em mente uma capa e pensámos nele mais para a criação de uma caligrafia. O objecto já estava pensado e desenhado, o Aprígio fez a capa, criou o *lettering* e propôs as assinaturas das crianças.



David-Alexandre Guéniot, *Ollie Ollie Oxen Free*, 2014
17cmx24cm, 44 pp., 250 exemplares
© Ghost Editions

JB. Ao olhar para o livro parece que não poderia ter outra forma que respondesse tão bem ao jogo/conteúdo...

DG. Sim, penso que isso é quando resulta.

JB. Como é feita a escolha do designer?

DG. Depende dos objectos e do estilo do designer. O convite do Aprígio, tinha a ver com o *lettering* porque no início nas maquetes a capa era diferente: havia a ideia da imagem de um dos jogadores encostado num canto como se estivesse a contar e os números eram escritos em papel colado na parede como se saíssem da cabeça dele mas eram mesmo objectos físicos colados na parede, havia uma relação com desenho com letras e número, a ideia inicial era ir mais nessa direcção, por isso falámos com o Aprígio para tentar ver o que ele poderia fazer nesse sentido. O *Ollie Ollie Oxen Free*, é o início de uma frase que significa que as outras crianças podem sair do seu esconderijo porque já foi apanhado um dos escondidos. Desde a fase de que a criança conta até à frase que determina que podem sair havia toda uma possibilidade de trabalhar mais em direcção à caligrafia e símbolo. Em relação ao Marco Balesteros, fez agora o *I am Sitting in a Room Different from the One You are in Now* porque já conhecia o João, o seu trabalho e o conteúdo do livro. Também trabalhamos com Léo Favier, um designer francês, o Léo tem um estilo mais limpo. O Marco consegue misturar estilos diferentes, há sempre uma dinâmica que vem de várias linguagens. Depende um pouco em como estamos a sentir a identidade do projecto, mas também cada vez mais acho que um designer bom consegue adaptar o seu estilo a um projecto. Com o Marco também existe já um relação e as coisas são mais fáceis do que reiniciar uma relação, podem existir alguns mal entendidos, alguns designers querem ter mais protagonismo.

